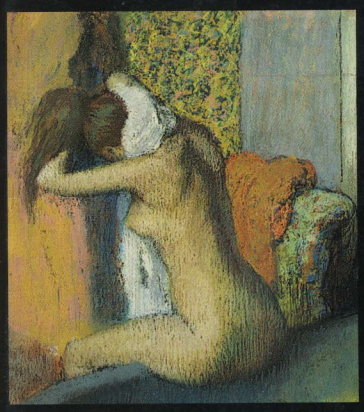
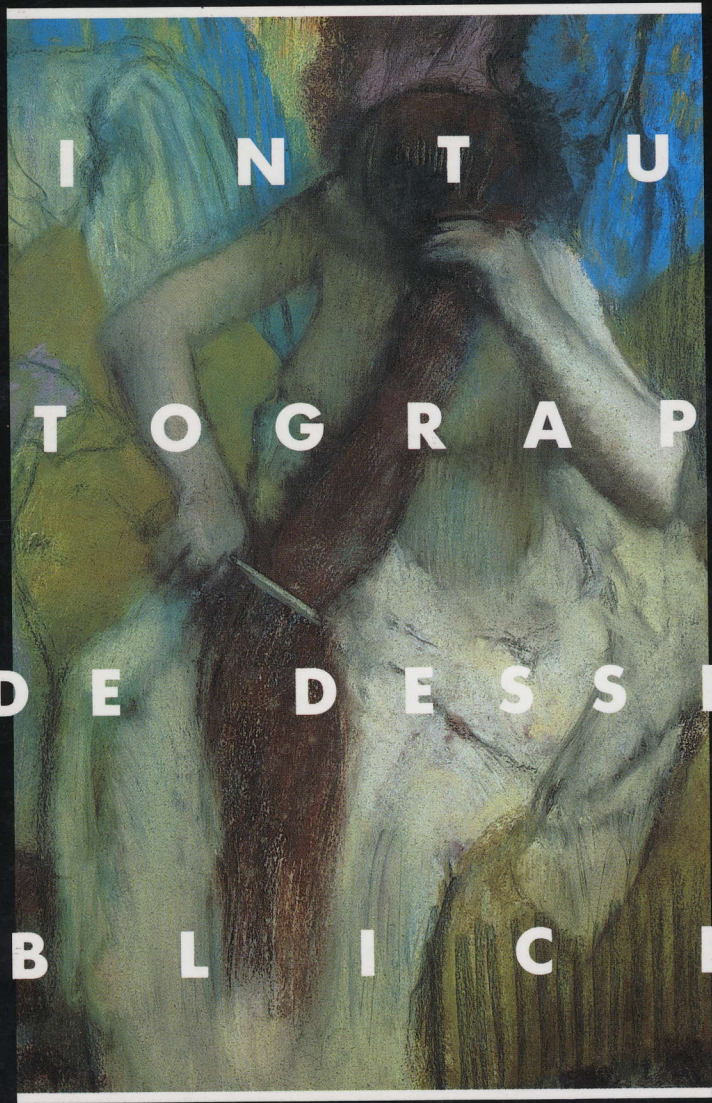
DUC

L'ART DE LA COMPOSITION ET DU CADRAGE



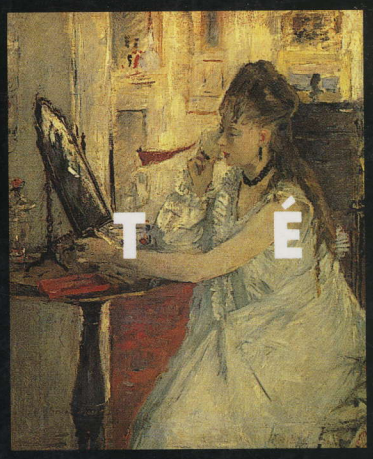


PEINTURE

PHOTOGRAPHIE

BANDE DESSINÉE

PUBLICITÉ



FLEURUS IDEES

LES SECRETS DE L'ARTISTE

David Lewis
Les secrets de la peinture à l'huile
Les secrets du paysage

Mary Suffudy
Les secrets de la nature morte

Georges et Annie Raynaud
Les secrets de la perspective

Carole Katchen
Les secrets du pastel

Roland Roycraft
Aquarelle : couleur et lumière

Pauline Cherrett
Les secrets de la peinture chinoise

Duc
L'Art de la composition et du cadrage

Françoise Monnin
Le Collage, art du vingtième siècle

Robert Moran
Le dessin : art des origines
Secrets de peintres : apprêts, marouflage, médiums, pigments, glacis, vélatures, dorure, vernis...

Simon Fletcher
L'Aquarelle : art de la transparence

Jean-Louis Beaudonnet
Le Pastel : art de la couleur

Robert Montchaud
La couleur et ses accords

Jill Bays
Le jardin de l'aquarelliste

Nathalie Bondil
La Sculpture : art du modelage
(terre, plâtre, cire, résines, pâtes)

John Lidzey
L'atelier de l'aquarelliste

DU MÊME AUTEUR

L'art de la BD
1. Du scénario à la réalisation graphique
2. La technique du dessin
Ed. Glénat

L'Art du dessin enseigné par les maîtres (de Dürer à Picasso)
Ed. Bordas

La Pratique du scénario (cinéma, télévision, bande dessinée)
Ed. Dujarric

DUC

L'ART DE LA COMPOSITION ET DU CADRAGE

PEINTURE - PHOTOGRAPHIE
BANDE DESSINÉE - PUBLICITÉ

PRIX ARTS & TECHNIQUES 1993

FLEURUS IDEES

Editions Fleurus, 11, rue Duguay-Trouin 75006 Paris

Sommaire

CHAPITRE 1

Les secrets de la création artistique 6

Le langage des images • Les bases d'une communication visuelle efficace

CHAPITRE 2

Le fonctionnement de l'œil humain 14

Comment l'œil déchiffre une image

CHAPITRE 3

Les composants d'une image 19

La hiérarchie des composants : objets inanimés,
personnages vivants et paysage inanimé
Le cadrage des personnages vus de dos
La mise en valeur des sujets vivants • L'escamotage d'un sujet vivant
La mise en valeur de l'expression et du geste...

CHAPITRE 4

La réalité sublimée 33

En peinture, en photographie, dans la publicité...

CHAPITRE 5

L'art de la composition 39

Composition et cadrage, quelle différence ? • De la nécessité de composer
Les lignes de force et le nombre d'or • La règle des tiers
Des différentes façons de composer • Faut-il ou non fermer une composition ?
L'unité de la composition • Les « passages » entre les différentes parties de la composition
La lumière, facteur d'unité • L'élimination des détails et de l'anecdote

CHAPITRE 6

L'art du cadrage 67

Le choix du format • Le choix du plan le plus expressif
L'échelle des plans • Le choix de l'angle de vue • Le cadrage du sujet

CHAPITRE 7

Les lignes directrices 106

La valeur expressive des grandes lignes directrices • Les oppositions de lignes

CHAPITRE 8

L'équilibre des masses 123

Sujets simples • L'équilibre de deux masses concurrentes
Sujets complexes, les regroupements de masses • Les masses colorées

CHAPITRE 9

Vides et espaces 137

Les vides expressifs

CHAPITRE 10

Les points d'intérêt et les points forts 143

CHAPITRE 11

L'avant-plan 149

L'avant-plan « en amorce » • Le personnage en avant-plan
L'avant-plan vide • Le choix d'un bon avant-plan • L'avant-plan, facteur d'ambiance
L'avant-plan en contre-jour • Quand l'avant-plan ne se justifie pas

CHAPITRE 12

L'arrière-plan 158

Influence sur la lisibilité de l'image • L'arrière-plan neutre
L'arrière-plan expressif • La « découverte »

CHAPITRE 13

Le rétrécissement du champ 165

CHAPITRE 14

La géométrie secrète des images 170

Géométrie et composition • La psychologie des formes géométriques

CHAPITRE 15

Le rythme d'une composition 180

CHAPITRE 16

Les contrastes expressifs 185

Les éléments de comparaison • Les contrastes de proportion,
de forme, de matière, de proximité, de couleur...

Chapitre 1

Les secrets de la création artistique

Pourquoi tel tableau de chevalet, exposé au milieu de plusieurs autres, enchante-t-il le regard de préférence à tous les autres, dès le premier coup d'œil, bien avant que l'on procède à l'inventaire complet de son contenu ?

Pourquoi telle photographie, perdue dans la marée d'instantanés souvent insignifiants que nous vaut la "civilisation de l'image" (images documentaires, instantanés d'amateur, etc.), satisfait-elle immédiatement le regard et se distingue-t-elle des autres par son caractère incontestablement artistique ?

Pourquoi tel film cinématographique ou telle bande dessinée commencent-ils à nous enchanter dès les premières images, bien avant que l'intrigue proprement dite se soit nouée ?

Pourquoi telle image publicitaire capte-t-elle fortement le regard, tandis que d'autres, à côté, laisseront l'œil indifférent ?

Enfin pourquoi ces images resteront-elles indélébilement gravées dans les mémoires, tandis que d'autres, en beaucoup plus grand nombre, seront vouées aux poubelles de l'oubli ?

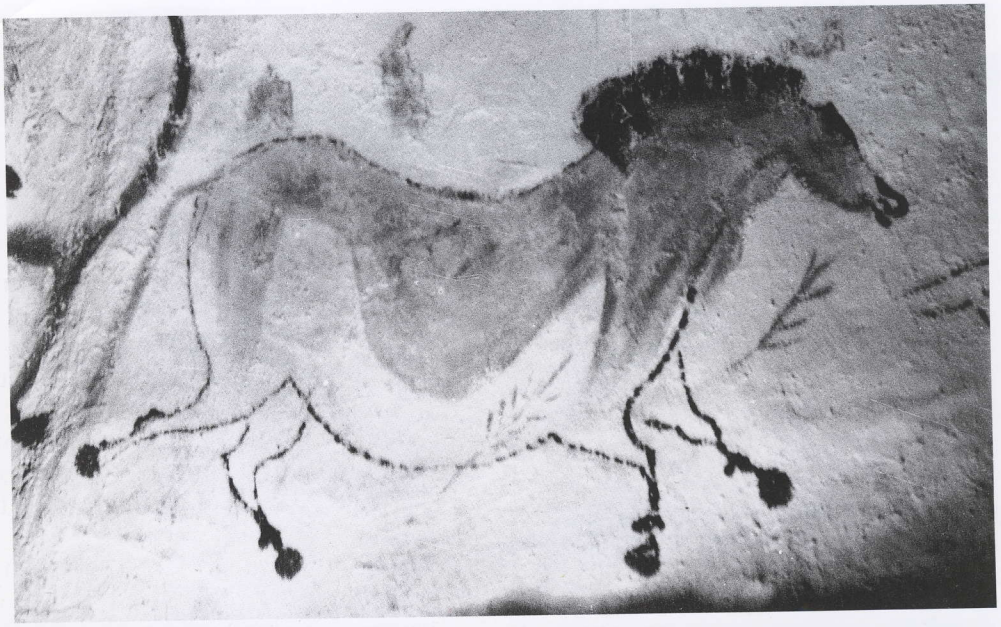
En d'autres termes, qu'est-ce qui fait la force expressive d'une image ? Quels sont les secrets que connaissent les grands artistes pour que leurs œuvres "parlent" si bien au regard et se suffisent à elles-mêmes ? Rien, en effet, ne trahit si bien le chéf-d'œuvre raté – l'image inexpressive – que l'obligation où se trouve son auteur d'expliciter verbalement son œuvre une fois créée, ou d'en vanter après coup les beautés cachées.

Si l'on se penche sur cette œuvre imparfaite, neuf fois sur dix ce sera pour constater qu'il s'agit du travail d'un artiste peut-être inspiré, mais qui ignorait le "langage" élémentaire de l'image. Cet artiste avait quelque chose à exprimer. Soit. Mais il lui manquait les moyens grâce auxquels toute personne s'exprimant par l'image peut efficacement communiquer avec autrui, grâce auxquels l'image se suffit à elle-même, "parle" au regard. Sa puissance d'évocation est totale. Inutile de l'accompagner, après coup, de verbeuses exégèses.

Le langage des images

Quel est donc ce "langage des images" que parlent les chefs-d'œuvre et qui nous les rend immédiatement admirables ? Essentiellement, un ensemble de règles syntaxiques relatives à la perception des formes, plus ou moins étroitement en rapport avec les notions de cadrage et de composition.

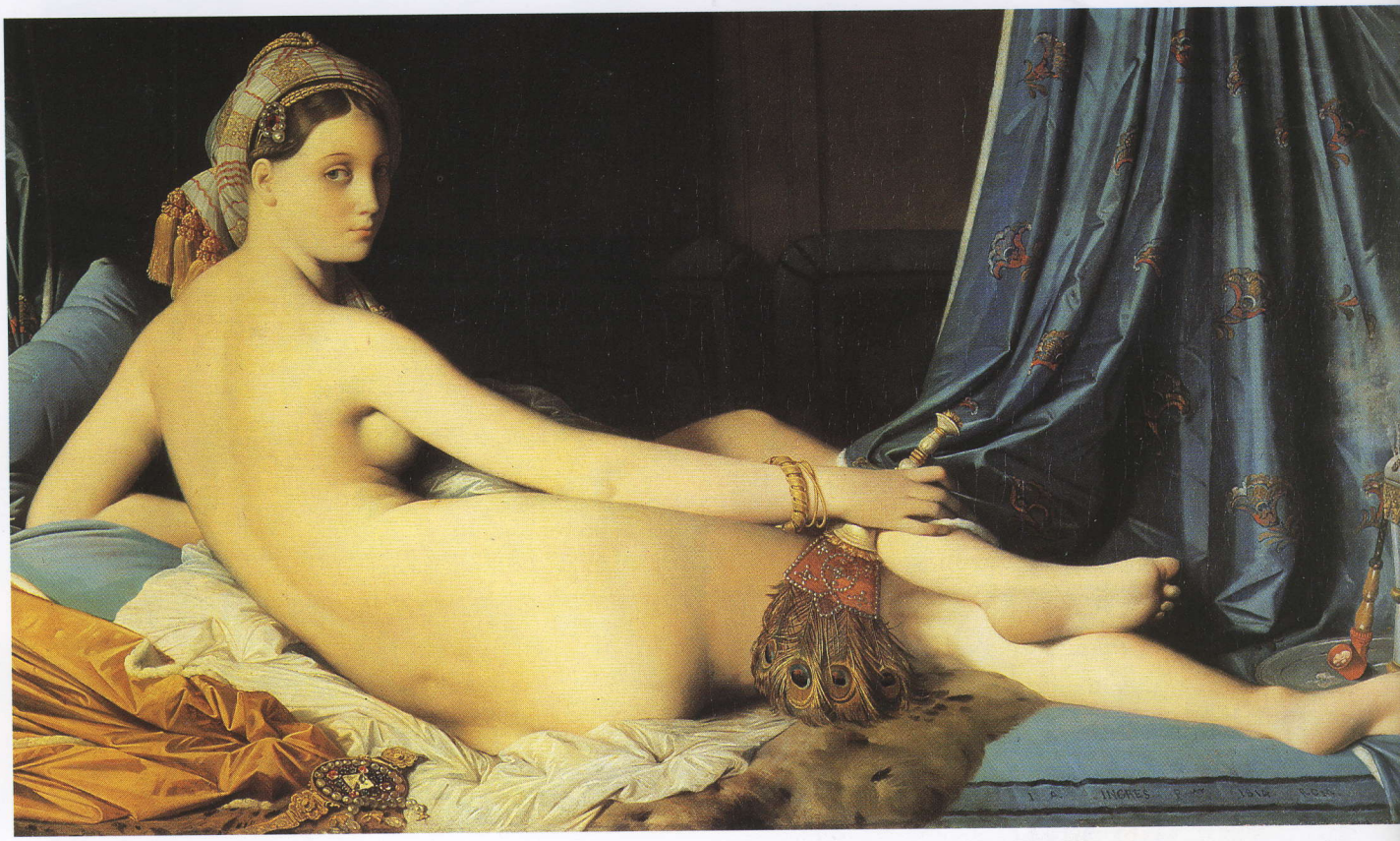
GROTTE DE LASCAUX :
"LE CHEVAL CHINOIS"



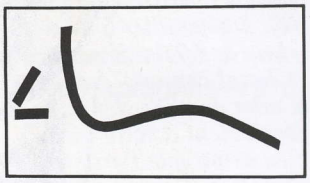
Le langage des images est un langage universel, commun à tous les artistes, de toutes les époques. L'instinct ou l'expérience les conduisent à utiliser souvent les mêmes codes visuels, les mêmes systèmes de composition, à mettre en œuvre les mêmes techniques, en l'absence de tout contact les uns avec les autres.
Ainsi la recherche d'un maximum d'efficacité dans l'expression a-t-elle conduit l'artiste magdalénien à dépouiller à l'extrême le dessin de son "Cheval chinois" (tel est le nom que l'on donne généralement à cette œuvre), bien avant que l'artiste chinois de l'époque Tang (618-906) en arrive instinctivement à trouver le même degré de dépouillement et la même vigueur dans le trait. Au point que le dessin de ses deux chevaux semble directement inspiré du cheval peint plusieurs millénaires auparavant par l'anonyme "maître de Lascaux".

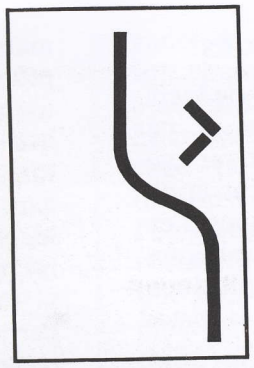
"CAVALIER ET SERVITEUR". ÉPOQUE TANG (618-906). RÉGION DE DUN-HUANG

LE LANGAGE DES IMAGES



INGRES (1780-1867) :
"LA GRANDE ODALISQUE"





H. MATISSE (1869-1954) :
"PORTRAIT DE GRETA PROZOR"

Malgré les apparences, Ingres et Matisse parlent ici le même langage. Pour exprimer la douce sinuosité d'un corps féminin, ils ossaturent exactement de la même façon leur composition autour d'une grande arabesque conduisant paisiblement le regard de la tête jusqu'aux pieds du sujet. Dans cet esprit, Matisse va jusqu'à plier et arrondir l'un des bras de son fauteuil pour qu'il épouse plus parfaitement la grande courbe servant de charpente à sa composition.

Enfin, voyez comment les deux artistes opposent pareillement les bras de leur modèle : une large courbe pour l'un des bras, une ligne nettement plus anguleuse pour l'autre bras qui est replié. Cet angle vient en quelque sorte réveiller et animer la composition, selon le principe universel de l'opposition des lignes (à ce sujet, voir chapitre 7).

Des règles syntaxiques

Leur objet principal est de faciliter la "lecture" de l'image et, par suite, d'en accroître le pouvoir évocateur. Elles sont également applicables à toutes les techniques d'expression par l'image (graphiques, picturales ou photographiques) parce qu'elles sont liées à la vision humaine et au travail de l'œil explorant et déchiffrant la surface du tableau ou de l'image.

Contenu de l'image, disposition des différents éléments représentés, cadrage du sujet, angles de vue, appartiennent au "langage" commun de tous les gens qui s'expriment par l'image. Lequel ne constitue pas pour autant un carcan, ni une limitation à l'inspiration de l'artiste, pas plus que la grammaire n'est une entrave pour un écrivain de talent. Les règles syntaxiques facilitent seulement la communication visuelle ; elles constituent les moyens d'expression à partir desquels chaque artiste tissera sa propre œuvre, sur un canevas qui lui est entièrement personnel. Toutefois, comme elles président à l'architecture secrète du tableau et précèdent son exécution sensible, elles passeront le plus souvent inaperçues aux yeux de l'amateur et du critique le mieux averti.

Une communication visuelle efficace

Quel que soit le but que s'est fixé l'artiste (rendre le sujet dans sa plus exacte réalité ou lui imprimer la marque de son émotion, de sa propre sensibilité), il s'agit de communiquer un certain nombre d'informations relatives au sujet – sa nature, sa forme, sa matière, sa couleur... – et de traduire visuellement les émotions ou les sentiments qu'il lui inspire.

Encore faudra-t-il commencer par respecter un certain nombre de règles d'or, clefs de toute communication visuelle efficace.

Communiquer, c'est dire quelque chose

Communiquer implique tout d'abord que l'on ait quelque chose à "dire" : une idée à transmettre, une démonstration à effectuer, une émotion, une sensation à faire partager, un désir à faire naître (l'image publicitaire). Il faut que l'œuvre envisagée ait un intérêt pour autrui et lui apporte visuellement "quelque chose", ne serait-ce qu'un certain nombre d'informations brutes laissées à son appréciation.

Le médium doit être adapté au message

Ensuite, il s'agit de choisir le "médium" le plus approprié au message à délivrer. Tous les moyens d'expression par l'image, toutes les techniques, ne conviennent pas indifféremment à tous les sujets.

Par exemple, la légèreté et la transparence de l'aquarelle conviennent mal à l'expression d'une ambiance dramatique. Celle-ci sera toujours mieux rendue par une opposition de noirs et de blancs fortement contrastés : dessin à l'encre de Chine, gravure, photo-

graphie ou cinéma en noir et blanc. Les "films noirs" américains des années 30 en sont un exemple frappant, qui perdent tout intérêt à être coloriés artificiellement après coup.

De son côté, le photographe ne parvient jamais à "transcender" la réalité aussi bien que l'artiste peintre ou le dessinateur qui peuvent la recréer totalement à leur gré. En revanche, l'artiste peintre est nettement défavorisé par rapport au photographe s'il s'agit de saisir un instant de vie fugitif, une impression lumineuse, l'éclat d'un regard, domaines incontestés de l'instantané photographique. Mais l'un et l'autre s'effacent devant le cinéaste et ses fabuleuses images en mouvement s'il s'agit de rendre l'insaisissable aisance d'une mouette planant dans le ciel.

Bref ! Rien n'est plus dérisoire qu'une technique qui s'applique à en singer une autre ; dérisoire le tableau de chevalet uniquement "photographique" ; dérisoire et finalement inutile, car ne possédant pas en lui-même les moyens de sa réussite.

Le message doit être simple

Les meilleures images sont celles qui tendent à un maximum de simplicité et de sobriété, et ne développent pas plusieurs "discours" concurremment. Si le sujet implique la représentation de nombreux éléments, ils doivent avoir une unité, s'articuler autour d'une idée commune.

Par exemple, s'il s'agit de peindre ou de photographier une jeune femme se caractérisant par l'élégance de sa robe ou la fantaisie de son chapeau, le fait de la montrer ajustant sa toilette devant un miroir ne modifiera guère le sens du message. Degas en a fait souvent la démonstration. Mais représenter l'élégante se livrant à une autre occupation – par exemple, buvant une tasse de thé en compagnie d'une autre personne – aboutirait à introduire un second centre d'intérêt dans l'image, un second "discours", divisant par deux l'intérêt du message initial (l'élégance de la jeune femme à mettre avant tout en avant).

Nous verrons cependant qu'en pareil cas, il existe nombre d'artifices permettant de recentrer l'intérêt sur le motif principal. De même, lorsque le sujet commande la représentation d'un grand nombre d'éléments divers se faisant mutuellement concurrence, nous verrons comment il est possible de concentrer l'intérêt sur un seul, ou sur un petit nombre d'entre eux.

Le message doit être clair et compréhensible

Communiquer efficacement par l'image, c'est aussi user d'un langage autant que possible universel, à base de formes, signes, symboles ou arrangements de formes aisément reconnaissables.

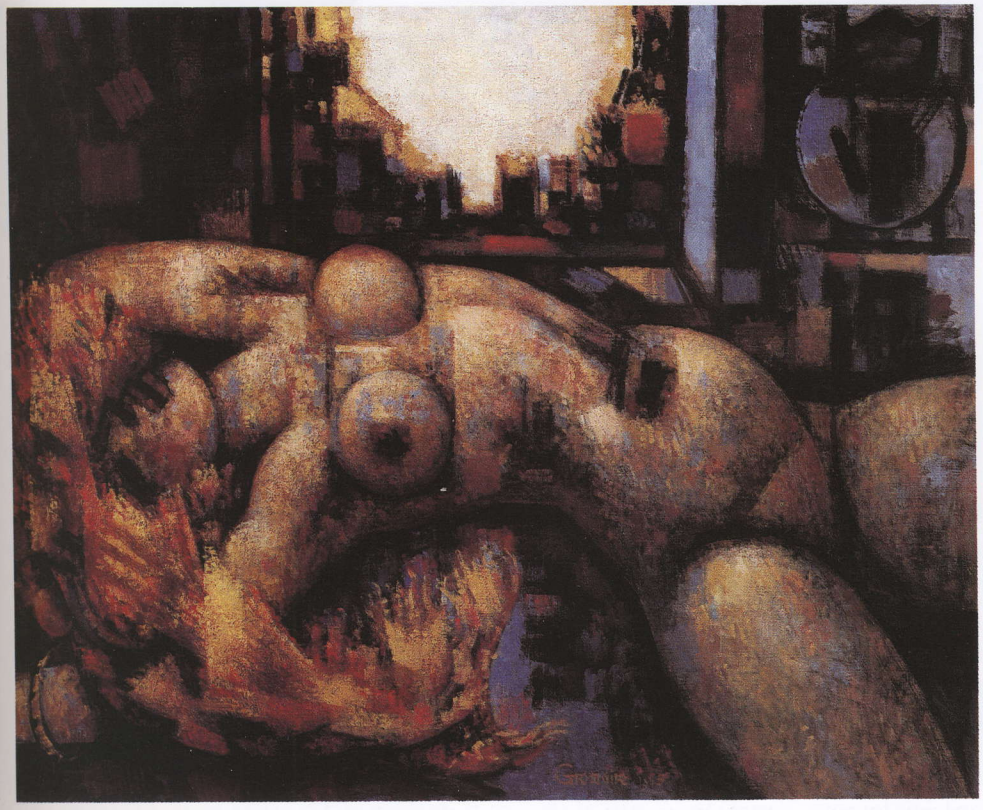
C'est ainsi que les artistes ramènent souvent le sujet à des formes géométriques simples, reconnues : cette forme est anguleuse, cette ligne est sinueuse, ce visage est carré, celui-ci est ovale, cette composition est basée sur le triangle, etc.

LE LANGAGE DES IMAGES

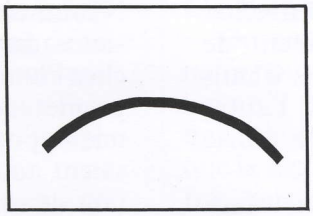
BOTTICELLI (1444-1510) :
"LA MISE AU TOMBEAU"

Le message doit être retenu

Une bonne image doit frapper le destinataire. Au-delà de la simple impression visuelle qu'elle produit sur la rétine, elle doit se graver durablement dans la mémoire. Un landau dévalant les marches d'un escalier ("Le Cuirassé Potemkine"), le Christ crucifié en apesanteur (Salvador Dali), le sourire enjôleur d'une star fragile (Marilyn Monroe) saisi par un photographe de talent, une vache débonnaire qui tire directement de son pis une savonnette (publicité Monsavon par Savignac), ou la simple représentation d'une vulgaire chaise de cuisine (Van Gogh), font partie de ces œuvres indélébilement gravées dans la mémoire d'une époque, parce qu'elles répondent parfaitement aux exigences et aux tyrannies de l'œil humain.



MARCEL GROMAIRE
(1892-1971) : "LA ROUSSE"



Le langage des images est fondé sur un ensemble de "signes" souvent empruntés à la géométrie, dont la signification est universellement reconnue.
Ainsi, lorsque deux artistes esthétiquement aussi éloignés que Botticelli et Marcel Gromaire inscrivent instinctivement le sujet principal sur la courbe d'un arc de cercle descendant, ce sera pour exprimer visuellement et avec force à peu près la même idée : l'épectase mystique du sujet dans le premier cas, l'extase charnelle du modèle pour le second.

Chapitre 2

Le fonctionnement de l'œil humain

"*Ce n'est pas la main qui fait le tableau, c'est l'œil*", disait Auguste Renoir, se faisant l'écho d'une opinion également partagée par tous les grands maîtres de la peinture avant lui.

Les artistes peintres, dessinateurs ou photographes d'aujourd'hui, en ont également conscience, qui s'appliquent à composer puis retoucher leurs œuvres avec infiniment de patience, y ajoutant parfois d'infimes nuances d'un essai à l'autre jusqu'à ce que l'ensemble plaise enfin au regard.

Ce besoin d'organiser la surface du tableau ou de l'image tient d'ailleurs moins à des préoccupations purement esthétiques qu'à la nécessité de répondre aux exigences naturelles et parfois tyranniques de l'œil humain, seul dénominateur commun entre l'artiste et son public.

Certes, la physiologie de l'œil et les phénomènes de la vision n'ont jamais beaucoup préoccupé directement les artistes, sinon peut-être ce fou de connaissance que fut Léonard de Vinci. Le plus souvent c'est donc empiriquement, par tâtonnements successifs, que l'artiste procède à l'indispensable "dressage" de l'œil qui lui permettra de reconnaître à la longue les arrangements ou les équilibres de formes et de lignes les plus agréables à l'œil. Néanmoins, une bonne connaissance du mécanisme de la vision chez l'homme est toujours utile. Elle permet de comprendre beaucoup mieux pourquoi les artistes composaient autrefois leurs tableaux avec tant de soin et pourquoi cette discipline s'impose aujourd'hui encore. Sans doute, les conceptions esthétiques et le goût du public ont-ils évolué avec le temps.

Mais l'œil, son mécanisme interne, son mode de fonctionnement, sont cependant restés les mêmes. Pas plus que par le passé, l'œil n'est disposé à accepter qu'on lui donne à voir n'importe quoi, agencé n'importe comment.

Comment l'œil déchiffre une image

L'œil humain est un appareil d'optique perfectionné comparable à un appareil photographique avec son diaphragme (l'iris) de diamètre variable (la pupille), sa surface sensible (la rétine) sur laquelle se projettent les impressions visuelles venues de l'extérieur, transmises ensuite au cerveau. Mais l'œil humain a cependant un champ de vision nette assez étroit. La fovéa, zone centrale composant la 1/1500e partie de la rétine, ayant un angle de 1°, est seule capable de distinguer les formes. La zone périphérique ne donne que des impressions lumineuses ou colorées, infiniment moins bien "définies" que la zone centrale.

L'œil balaie la surface de l'image

Pour voir nettement la totalité d'un champ fixe – un tableau, une photo, une image publicitaire –, l'œil en balaie la surface d'un mouvement continu, amenant successivement sur la fovéa un élément de ce champ puis un autre. Mouvement continu d'ailleurs si rapide que l'on a l'impression de percevoir l'image nette dans sa totalité.

Diverses expériences menées à ce sujet depuis le début du siècle, ont par ailleurs démontré que l'exploration d'un champ fixe par l'œil s'effectue en une succession de bonds et de stations extrêmement brèves et irrégulières – variant entre 200 et 400 microsecondes. Mais elles peuvent cependant durer d'une à plusieurs secondes. De plus, l'amplitude des mouvements oculaires, d'une station à l'autre, est elle-même très variable. L'exploration du champ ne semble pas prendre de direction privilégiée, certains points de fixation[1] étant "visités" plus souvent que d'autres au cours de l'incessant balayage du champ visuel par le regard[2]. L'œil n'explore donc pas mécaniquement la surface d'une image ou d'un tableau. A partir des informations recueillies lors de sa première exploration, il réagit différemment selon la nature des composants de l'image[3], selon l'orientation des grandes lignes qui en rythment la surface, selon les formes qu'il y découvre.

Néanmoins des expériences répétées ont permis de constater qu'une même image, soumise successivement à l'examen de plusieurs sujets, est déchiffrée de la même manière par tous. Le trajet parcouru par l'œil et les points de fixation sont à peu près identiques d'un sujet à l'autre.

L'artiste conduit l'œil

On comprend alors l'extraordinaire pouvoir que possède un artiste lorsqu'il compose un tableau (ou une photographie, etc.). Sachant que la façon dont l'image est déchiffrée retentit profondément sur la façon dont elle est émotionnellement perçue, l'artiste a le pouvoir de dicter les mouvements de l'œil du spectateur, de lui faire emprunter un cheminement préférentiel, de le fixer plus ou moins longtemps en certaines parties de la composition. Un pouvoir quasi magique. Une bonne image – une image expressive, qui parle au regard – est toujours et avant tout une image qui,

1. Selon Dodge (1907), la notion de "point" de fixation doit être remplacée par "plage" de fixation. (A. Levy-Schoen. *L'étude des mouvements oculaires*. Dunod, 1969).

2. "Le regard ne balaie pas le champ d'un glissement continu, mais saute constamment d'une fixation à l'autre (...). Le contenu de la perception n'est pas une juxtaposition de points regardés, mais le champ visuel total. Toutefois, si à chacune de ses fixations le regard embrasse toute une zone du champ visuel, la région centrale de cette zone est privilégiée. C'est celle qui se projette sur la fovéa rétinienne. D'où l'intérêt d'actualiser cet axe du regard et ses déplacements". (Id.).

3. Lord note que 85 % du temps est consacré aux fixations, et 15 % au mouvement.

par sa composition, dicte son mouvement aux yeux du spectateur.

C'est ainsi que les chefs-d'œuvre se révèlent rigoureusement composés – quoique de manière très différente – tandis que les œuvres mineures ou les œuvres de jeunesse du même artiste nous paraîtront moins bonnes, non pas parce qu'il a manqué d'inspiration ou que ses préoccupations esthétiques étaient très différentes, mais plutôt par défaut ou insuffisance de composition. L'œil vagabonde alors à la surface de l'image, sans but bien défini, recherchant d'hypothétiques points de fixation ou des liens entre les formes qui lui feraient découvrir le tableau dans l'ordre voulu par l'artiste. L'image "parle" alors insuffisamment au regard.

Tendances naturelles de l'œil

Les expériences scientifiques relatives au phénomène de la vision chez l'homme viennent corroborer

P. PICASSO (1881-1973) :
"COMPOTIER ET MANDOLINE
SUR UN BUFFET"

Les travaux d'atelier d'un artiste sont toujours révélateurs du travail préparatoire intense qu'exige toute œuvre d'art réellement aboutie. Cette série d'études à la gouache et à la mine de plomb, exécutées par Picasso dans la même journée, trahit bien moins les hésitations esthétiques de l'artiste – celui-ci a opté pour le cubisme et il s'y tient – que son souci d'organiser la surface du tableau en un ensemble visuellement acceptable pour le regard.

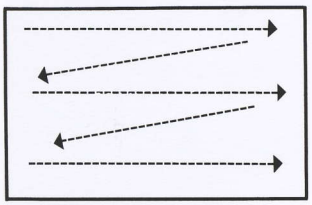
ce que les artistes avaient empiriquement pressenti de longue date. On peut relever quelques tendances naturelles de l'œil.

– **S'intéresser aux contours** des formes. D'où le "cerné" que certains peintres font intervenir en certaines parties de la forme, afin d'en souligner les contours. Ou la technique consistant à détacher la forme sur un fond nettement plus foncé (ou plus clair) pour en dégager les contours.

– **S'attarder sur les zones compliquées**, détaillées ou caractéristiques d'une forme. D'où l'idée d'épurer les formes afin de ne pas fixer inutilement le regard sur des détails accessoires ou inutiles, au détriment du sujet principal. En dessin, la technique du trait pur en représente l'application extrême.

– **Privilégier l'être humain**, surtout le visage, et dans celui-ci les yeux, puis la bouche, et enfin le nez.

– **Se mouvoir à l'horizontale**. Il



Sens de lecture d'une image en Occident.

a, en revanche, une certaine réticence pour les mouvements verticaux. Une composition franchement horizontale sera donc toujours "reposante" pour l'œil, parce qu'il la parcourt facilement. Mais elle risque aussi de paraître monotone. Par contre une composition présentant de trop nombreuses lignes directrices verticales, "fatigantes" à escalader, sera plus désagréable au regard. L'oblique, en revanche, sollicite plus agréablement le regard, car elle représente un compromis acceptable entre l'horizontale et la verticale. Ceci explique le caractère dynamique des compositions ou cadrages basés sur la diagonale de l'image.

– **Lorsque deux formes** sont différemment éloignées d'un point de fixation (à 20° et à 40° par exemple), le regard se dirigera systématiquement vers la plus proche.

– **Une grande figure** incorporant d'autres figures identiques plus petites, attire et captive le regard.

– **Un unique point d'intérêt** situé trop en bordure du champ fixe le regard sur la périphérie de l'image, au détriment des autres éléments. Le reste de l'image risque donc d'être négligé. Ceci explique en partie le soin que prend toujours l'artiste à répartir et à équilibrer les différents éléments de son tableau.

– **Deux points d'intérêt** d'égale importance trop éloignés l'un de l'autre écartèlent le regard. Aucun ne jouera finalement le rôle attractif qui était en principe le sien. Par contre, leur rapprochement relatif supprimera cet inconvénient.

– **Le déchiffrement d'une image** suit nos habitudes de lecture (de gauche à droite en Occident). Le balayage d'une image par l'œil commence à l'angle supérieur gauche, puis descend en zigzags de droite à gauche, jusqu'à l'angle inférieur droit (voir croquis). C'est ainsi que le mouvement d'un sujet mobile paraît généralement plus dynamique lorsqu'il est représenté allant de gauche à droite, dans le sens du déplacement du regard. En Orient, où les habitudes de lecture sont différentes (de droite à gauche), le mouvement est évidemment inversé. Pour juger une estampe japonaise à sa juste valeur et en exprimer tout le suc, un Occidental devra donc se forcer à la "lire" en partant de la droite.

Chapitre 3

Les composants d'une image

À l'exception des œuvres abstraites, toute image a en principe pour objet la représentation ou l'interprétation plus ou moins fidèle d'une réalité, à l'aide de formes, volumes, graphismes, empruntés au monde du visible. Ces objets, êtres humains en mouvement ou immobiles, espèces animales, morceaux de nature, architectures, etc., n'ont cependant pas le même pouvoir attractif sur le regard. Certains d'entre eux l'attirent et le retiennent plus que d'autres, exerçant parfois sur lui une véritable fascination. Il faut donc contrôler soigneusement ce qui entrera dans le cadre de l'image, afin que des éléments perturbateurs (anecdotiques, gratuitement pittoresques, etc.) ne monopolisent pas l'attention au détriment du sujet principal. Cela conduira le plus souvent l'artiste à hiérarchiser les différents éléments représentés, selon le rôle qu'ils ont à jouer dans la composition et l'effet précis qu'ils doivent produire sur le regard.

Par ordre décroissant d'intérêt

– **La figure humaine** (reflet de nous-mêmes) : elle semble exercer sur le regard une véritable fascination, au détriment de tous les autres éléments représentés, fascination d'autant plus grande que le personnage est vu de face (ou de trois quarts face) et affirme sa présence dans les premiers plans de l'image. En outre, une figure humaine représentée en mouvement sera toujours plus attractive pour le regard qu'une figure immobile.

Le visage capte l'attention plus que le corps, à moins que ce dernier soit vu en entier et en mouvement. Ce qui attire dans le visage, ce sont d'abord les yeux, puis la bouche, du moins lorsque les autres traits du visage n'ont pas un caractère franchement insolite. Le "portrait charge" des caricaturistes a justement pour effet de renverser cette hiérarchie, par exagération d'un des traits secondaires du visage : de grandes oreilles, ou un nez démesurément allongé, monopoliseront alors l'attention aux dépens des yeux ou de la bouche.

– **Les animaux**, et plus particulièrement les animaux domestiques : chien, chat, cheval, possèdent également un fort pouvoir attractif, cependant inférieur à celui de la figure humaine. Ainsi, dans une image représentant un être humain accompagné de son chien ou à cheval, l'être humain apparaîtra toujours comme étant le sujet principal, du moins lorsque l'un et l'autre sont vus à peu près sur le même plan.

COMPOSITIONS OÙ L'ÉLÉMENT VIVANT DOMINE

Araï, page 64
Canotiers à Argenteuil, page 98
L'Atelier du peintre, page 99
Le Maître d'école, page 147

COMPOSITIONS OÙ L'ÉLÉMENT MOBILE (CIEL, VAGUES...) DOMINE

Le Moulin, page 25
La Vague, page 34
Vue de Haarlem, page 77
Tarzan, page 122
La Tempête, page 141
Grosse mer à Etretat, page 187

COMPOSITIONS OÙ LES ÉLÉMENTS INANIMÉS DOMINENT

La Chaise et la Pipe, page 22
Récolte de bière, page 31.
Le Pont d'Argenteuil, page 47
Le Pont de Langlois, page 82
Le Beffroi de Douai, page 94
Jardins maraîchers, page 109

Mais si l'être humain est vu dans le lointain et l'animal au premier plan, ce dernier aura tendance à attirer préférentiellement l'attention.

– **Les éléments mobiles** : vagues, nuages, eau courante, moyens de locomotion couramment utilisés par l'homme (automobiles, bateaux), même immobiles, possèdent un pouvoir attractif sur le regard, inférieur à celui des éléments vivants mais supérieur à celui des figures inanimées dont il va être question.

– **Les figures inanimées** (stables) : objets, mobilier, végétaux, arbres, montagnes, architectures, etc., sont les éléments sur lesquels l'œil s'attarde le moins volontiers, du moins lorsqu'ils sont en concurrence avec des éléments mobiles ou, à plus forte raison, vivants.

Par contre, lorsqu'un élément habituellement stable et inanimé est vu "en mouvement" (un arbre agité sous l'effet d'un vent violent, un rocher dévalant une pente), il sollicitera le regard autant qu'un élément naturellement mobile.

La hiérarchie des composants, en pratique

Puisque le regard effectue instinctivement un tri parmi les différents éléments d'une composition et en privilégie certains plus que d'autres, il est essentiel, dès la conception d'une image, d'avoir une idée précise de l'influence qu'exerceront sur lui les différents éléments représentés. Après quoi il restera à les ordonner et à les hiérarchiser, à en privilégier certains et à atténuer l'influence des autres, selon l'idée que l'on entend exprimer ou l'émotion que l'on veut susciter. En tenant cependant compte des quelques observations suivantes :

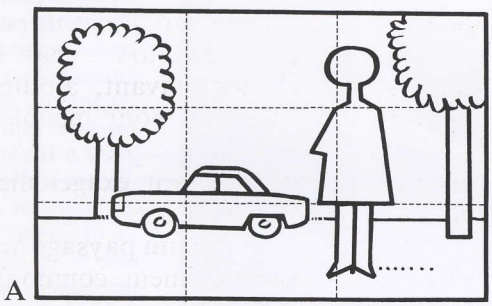
– **Il ne faut pas se tromper de sujet**. Il s'agit d'avoir une idée précise du ou des éléments sur lesquels on désire particulièrement faire porter l'attention.

Avant tout, on fera attention à ne pas introduire dans le cadre de l'image un ou plusieurs éléments perturbateurs – par exemple un élément vivant, ajouté pour faire "joli" ou pour meubler un espace vide – qui capteraient le regard ou le distrairaient exagérément du sujet principal.

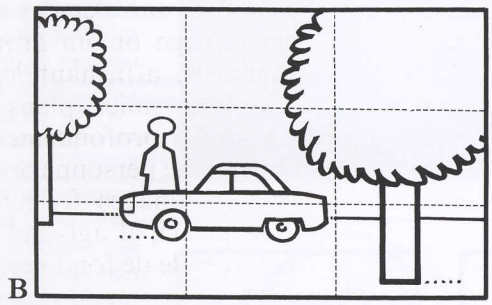
Ainsi, un paysage est en principe exclusivement composé d'éléments inanimés ou mobiles (arbres). Mais, y ajouter un élément vivant – un personnage ou un groupe de personnages, affirmant leur présence dans les premiers plans – aboutirait à modifier profondément le sens de l'image. Le personnage ou le groupe de personnages feraient office de sujet principal agissant devant une simple toile de fond représentant un paysage.

Pour que l'image reste un "paysage" au sens pictural du terme, il faudra renverser la hiérarchie de ses composants, c'est-à-dire réduire l'influence des éléments vivants, en les cadrant par exemple dans le lointain, de sorte qu'ils se fondent plus ou moins dans la masse des éléments inanimés et ne jouent plus qu'un rôle très secondaire.

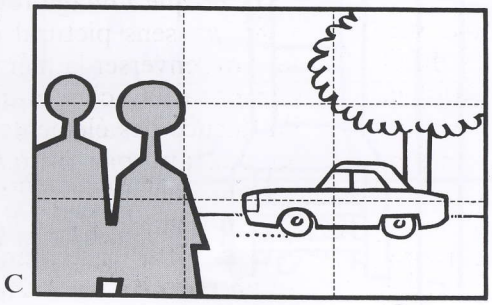
LA HIÉRARCHIE DES COMPOSANTS D'UNE IMAGE



A



B



C

A. *Sachant qu'un élément vivant, même immobile (ici une jeune femme), attire et fixe bien mieux le regard qu'un élément mobile, lequel prime sur les éléments inertes (les arbres), comment attirer l'attention sur la voiture (élément secondaire dans la hiérarchie des intérêts), sans se priver de l'élément vivant ?*

B. *La solution la plus logique consistera à repousser l'élément vivant dans le lointain, sur un plan plus éloigné que l'élément mobile ou inanimé que l'on désire valoriser. De plus, plutôt que de créer deux centres d'intérêt qui se feraient concurrence, on pourra s'arranger pour que les deux éléments fassent plus ou moins corps, de sorte que l'élément le moins attirant pour le regard (l'élément inanimé ou mobile) profite de sa proximité avec l'élément vivant, toujours plus attirant pour le regard. En revanche, peu importe la place qu'occuperont les éléments inertes (l'arbre, ici cadré au premier plan).*

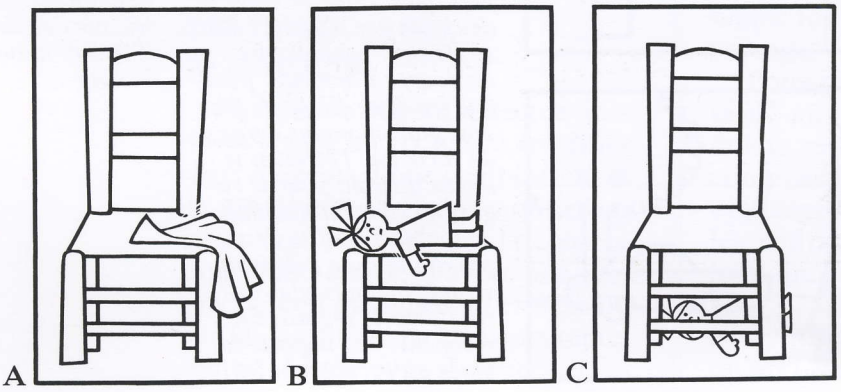
C. *On pourra aussi s'arranger pour que l'élément vivant, quoiqu'au premier plan, perde de son pouvoir attractif. On pourra par exemple le placer en bordure de l'image, de dos, dans une pose relativement statique, et de préférence en contre-jour ou en silhouette. Même si plusieurs éléments vivants sont cadrés de cette façon, le regard aura tendance à les négliger. Il se portera tout naturellement sur l'élément secondaire, surtout s'il est situé, comme ici, sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image.*

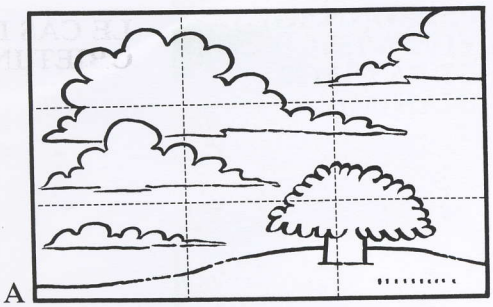
VAN GOGH (1853-1890) : "LA CHAISE ET LA PIPE"

LE CAS D'UN OBJET INANIMÉ

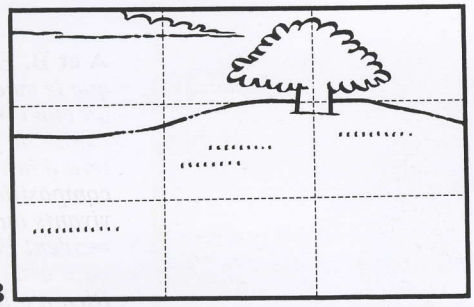
A et B. *En principe, lorsque le sujet principal est un objet inanimé (ici, une chaise de paille), on évitera d'introduire dans la composition des éléments vivants ou animés qui attireraient inutilement le regard à son détriment. Rien n'interdit cependant de poser un objet également inerte sur la chaise – une pièce d'étoffe (**A**) ou une pipe, comme sur le tableau de Van Gogh : la chaise n'en continuera pas moins d'être considérée comme sujet principal. Par contre, un élément "vivant" à la même place, ne serait-ce qu'une figuration de l'être humain (une poupée par exemple), bouleverserait la hiérarchie des intérêts. La chaise serait ravalée au rang de simple support du sujet principal (la poupée) (**B**).*

C. *Pour conserver les deux éléments tout en restituant à la chaise son rôle principal, il faudra atténuer le rôle de l'élément "vivant" (la poupée), par exemple en la plaçant nettement à l'arrière-plan et en bas de l'image.*

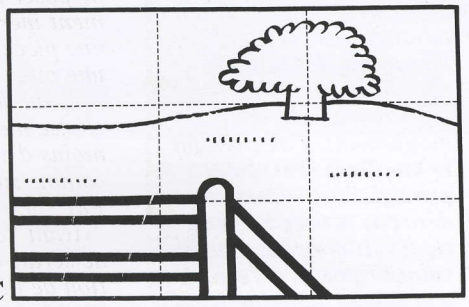




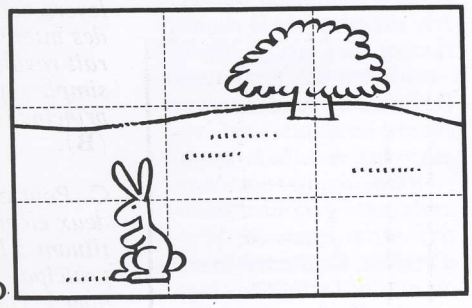
A



B



C



D

HIÉRARCHIE DES COMPOSANTS D'UN PAYSAGE

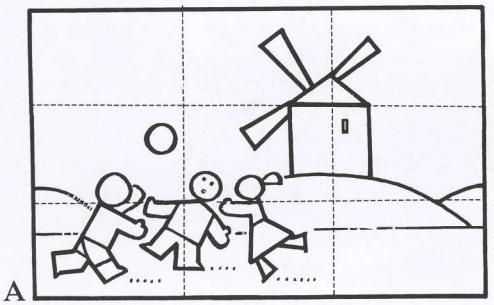
A. *Comment mettre en valeur l'élément inerte d'un paysage (ici, un arbre) lorsqu'il est en concurrence avec des éléments vivants ou mobiles, plus haut placés que lui dans la hiérarchie des intérêts ? Ici, par exemple, les nuages (éléments mouvants) captent le regard autant que l'arbre sur lequel nous désirons attirer l'attention.*

B. *La meilleure solution consistera à cadrer cet arbre de sorte que le ciel et les nuages n'envahissent pas l'image et ne "pèsent" pas sur lui d'un poids trop exorbitant.*

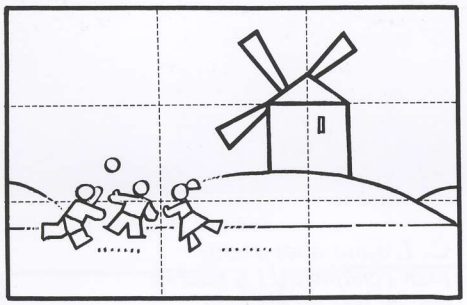
C. *L'ajout d'un avant-plan (chapitre 11), pourvu que ce soit un élément également inerte et relativement neutre, ne modifiera pas sensiblement la hiérarchie des intérêts : l'arbre sera toujours considéré comme représentant le sujet d'intérêt principal.*

D. *Par contre, si un quelconque élément vivant apparaît au premier plan (ici, un lapin), même immobile et vu de dos, il captera fortement l'attention – plus encore que les nuages – au détriment de l'élément inerte (l'arbre), que l'on entendait privilégier.*

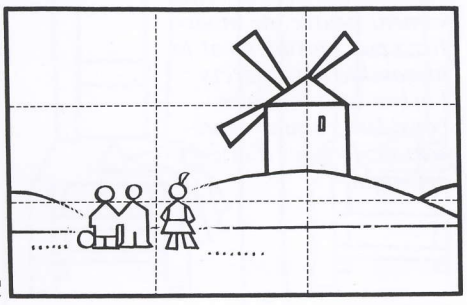
PERSONNAGES VIVANTS ET PAYSAGE INANIMÉ



A



B

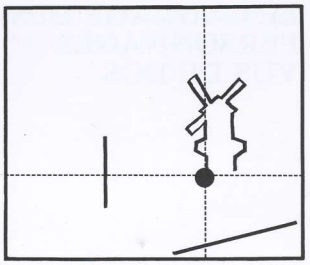


C

A. *L'intérêt de l'être humain pour sa propre représentation est si fort que l'on n'introduira jamais d'êtres vivants dans un paysage sans renverser la hiérarchie des intérêts. A plus forte raison lorsque les êtres vivants sont en mouvement. Par exemple, le moulin à vent, sujet principal sur lequel nous désirons attirer l'attention, est ici nettement dévalorisé par la présence, au premier plan, de trois enfants jouant au ballon. Irrésistiblement le regard revient vers eux.*

B. *Le cadrage des enfants, encore en mouvement mais vus dans le lointain, continue à entretenir une ambiguïté gênante. Ecartelé entre deux centres d'intérêt, l'œil aura bien du mal à distinguer ce qui compte le plus aux yeux de l'artiste : la scène de genre (le jeu des enfants) ou le paysage (le moulin).*

C. *Pour que le paysage s'impose au regard, il faudra représenter les enfants dans une attitude immobile, de préférence vus de dos, de sorte que leur visage n'attire pas le regard.*



JACOB VAN RUYSDAEL
(1628-1682) : "MOULIN PRÈS DE WIJK-BIJ-DUURSTEDE"

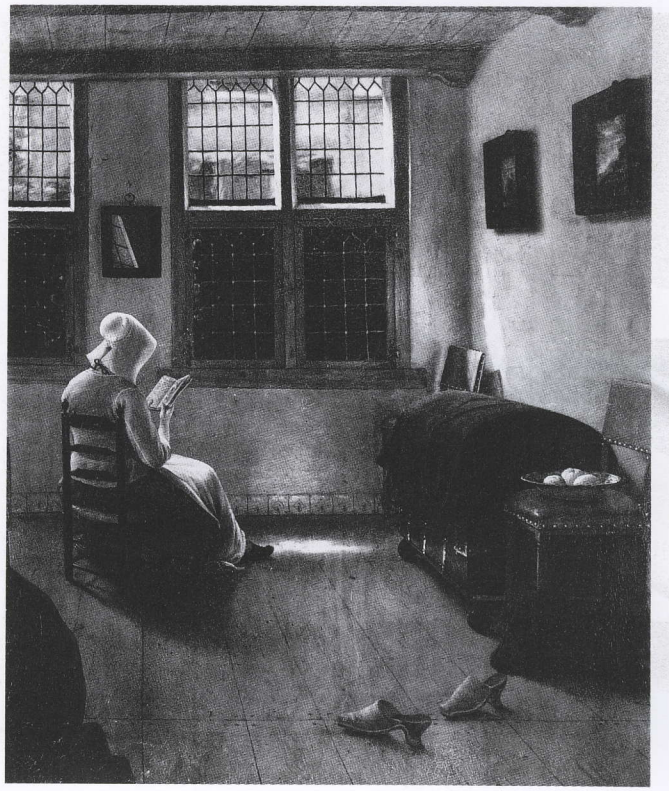
Par exemple, voyez comment Jacob van Ruysdael réduit considérablement l'importance des personnages qu'il a introduits dans ce paysage en les cadrant de dos. Ainsi, le moulin de Wijk-bij-Duurstede constitue sans doute possible le "sujet" que l'artiste nous invite avant tout à découvrir.

Du strict point de vue de la composition de ce beau paysage, notez son cadrage sur l'une des lignes de force naturelles horizontales de l'image (à peu près), en application de la "règle des tiers" (voir chapitre 5).

Le moulin, sujet principal du tableau, est quant à lui cadré sur l'une des lignes de force verticales de l'image ; à laquelle "répond" la verticale plus discrète des deux mâts des bateaux, cadrés sur l'autre ligne de force verticale de l'image.

Notez aussi comme Ruysdael, jouant avec l'éclairage "directionnel" engendré par un ciel orageux, fait tomber la lumière exclusivement sur le moulin à vent, et le met ainsi splendidement en valeur.

LE CADRAGE DES PERSONNAGES VUS DE DOS

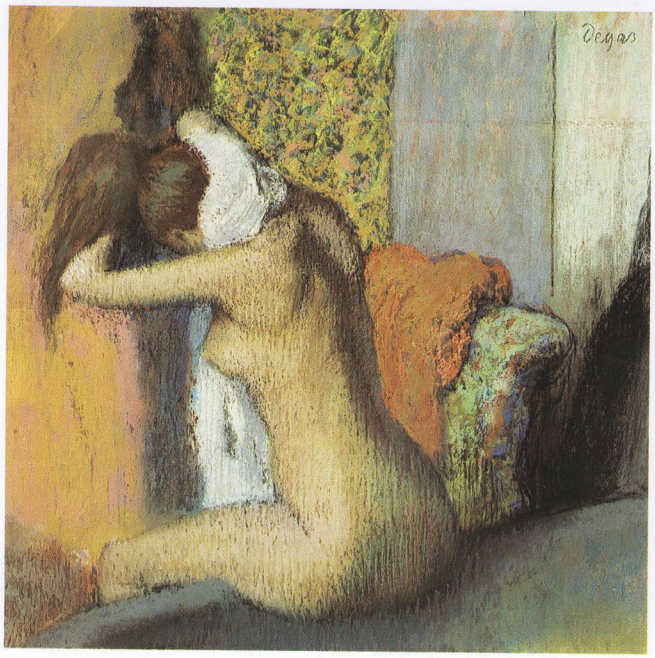


P. JANSSENS : "FEMME LISANT"

Jusqu'à une époque relativement récente, les peintres ne pouvaient concevoir l'être humain autrement que dominant l'espace du tableau (les personnages étaient toujours représentés de face, de trois quarts face ou de profil). Ceci changea avec les peintres hollandais du XVII^e siècle, les premiers à oser la représentation de la figure humaine nettement vue de dos. Ainsi le visage ne constitue-t-il plus un point de fixation pour le regard, et les personnages se fondent-ils plus aisément dans l'ensemble, lorsque cela s'impose.

Dans cette scène de genre de P. Janssens, le fait de cadrer de dos le sujet, immobile de surcroît, trahit assez bien les intentions de l'artiste plus intéressé à traduire l'ambiance douillette d'un intérieur hollandais, calme et silencieux, qu'à célébrer pompeusement l'être humain qui l'habite.

La femme fait plutôt figure de meuble parmi les autres meubles. Elle participe à l'ambiance générale plus qu'elle ne la crée. On note également l'existence d'un avant-plan relativement vide (chapitre 11), qui contribue à donner plus de naturel à la scène (cadrage également inusité en peinture avant la grande époque de la peinture hollandaise).

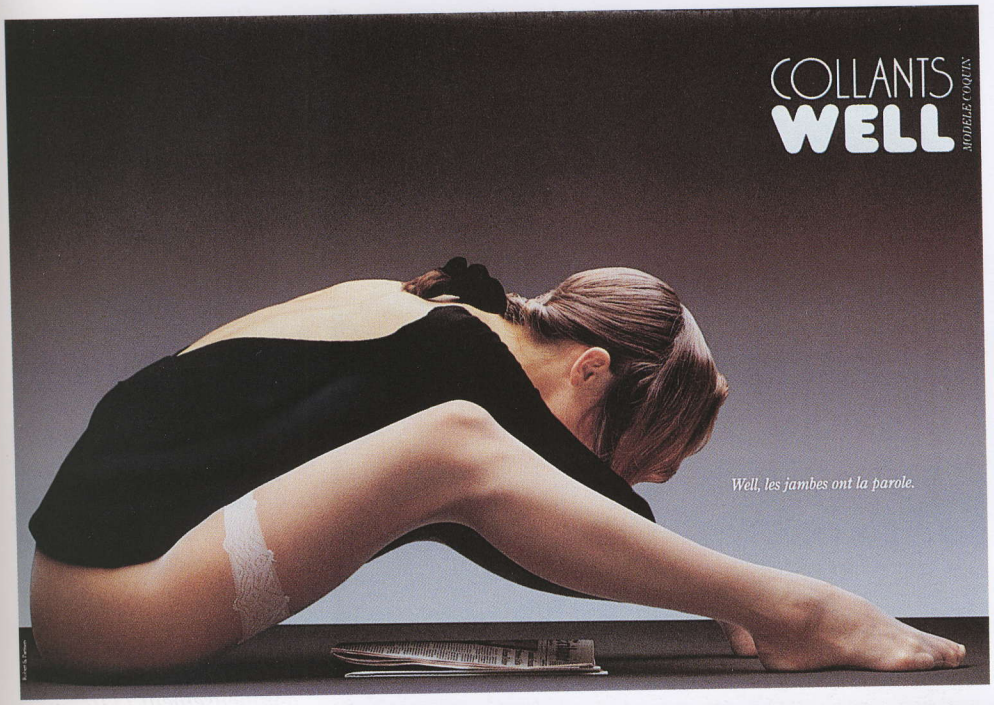


DEGAS (1834-1917) : "JEUNE FEMME VUE DE DOS S'ESSUYANT LA NUQUE"

On a beaucoup épilogué sur l'habitude de Degas de cadrer de dos ses modèles ou de dissimuler leur regard... jusqu'à y voir le signe d'une peur irraisonnée du sexe féminin !

Il est plus probable que Degas, infatigable chercheur en matière de cadrage, avait compris, avant bien d'autres, combien il est important de hiérarchiser les éléments du tableau.

Peintre du mouvement, souvent plus intéressé par le geste du sujet que par l'expression de son visage, il utilisa toutes sortes de subterfuges visant à dissimuler le visage du modèle pour mieux en exalter le geste ou le mouvement.



COLLANTS WELL (PHOTOGRAPHIE PUBLICITAIRE, LOU BLITZ)

C'est un peu à l'école de Degas que se rangent aujourd'hui les publicitaires lorsqu'ils cadrent le sujet de telle sorte que son visage – que l'on imagine ravissant – ne capte pas le regard et ne détourne donc pas l'attention au détriment du produit à promouvoir.

HIROSHIGE (1797-1858) : "MITSUKE, VUE DU FLEUVE TENRYU"

Les artistes chinois et japonais étaient également coutumiers du cadrage des personnages de dos, en vue de les intégrer harmonieusement à un paysage. L'expression des personnages, et par suite leurs sentiments nous restant cachés, ceux-ci ne sont plus que de simples morceaux de nature s'intégrant parfaitement à la plus vaste nature qui les environne.
A l'occasion, notez la grande simplicité d'organisation des lignes directrices de cette estampe : une grande horizontale, contrariée par une série d'obliques plus ou moins parallèles.
Voyez aussi comment la grande perche de bambou tenue par l'enfant assure le passage de l'œil, du bas de la composition vers sa partie supérieure, et inversement (à ce sujet, voir le chapitre 5).
Notez enfin le placement de la ligne d'horizon sur la ligne de force supérieure de l'image, en vertu de la règle des tiers (principe de cadrage cependant relativement rare chez les Japonais).

– **Lorsqu'une figure humaine est en concurrence avec un animal** et que l'on désire faire porter l'attention sur ce dernier, on pourra situer le personnage dans le lointain et l'animal au premier plan. Sinon, il faudra recourir à certains artifices de cadrage plus sophistiqués (personnage cadré de dos, par exemple).

– **Dans une nature morte** ou lorsque le sujet suppose la représentation d'éléments essentiellement inanimés, il vaut mieux supprimer tout élément mobile ou vivant.

Très exceptionnellement par le passé, certains artistes se risquèrent à introduire dans une nature morte un animal vivant ou un être humain (Rembrandt tenta une fois l'expérience). Mais ces compositions bâtardes n'obtinrent sans doute pas le succès escompté auprès des amateurs et restèrent très marginales chez les maîtres de la nature morte.

En revanche, la dépouille d'un animal mort, donc inanimé, captera beaucoup moins l'attention et pourra plus facilement s'intégrer à d'autres éléments eux-mêmes inanimés. Par contre, un cadavre humain monopolisera toujours l'attention au détriment des êtres vivants représentés à ses côtés (le mystère de la mort, sans doute).

– **Lorsque plusieurs éléments menacent de se faire concurrence**, à plus forte raison lorsqu'ils sont de même nature mais que l'on ne désire pas, ou que l'on ne puisse pas, en éliminer certains, la solution la plus simple consistera à jouer sur leur taille, par un effet de perspective en profondeur. Certains éléments seront alors cadrés dans le lointain, tandis que les autres seront valorisés à l'avant-plan. En l'absence d'effet de perspective, comme souvent aujourd'hui, le besoin de hiérarchiser les différents éléments de la composition conduira souvent à recourir à une perspective simplement "suggérée". La taille du ou des éléments à mettre en évidence sera arbitrairement augmentée, et celle des éléments secondaires diminuée (les uns et les autres étant toujours vus sur un même et unique plan).

Sachant que le regard ne s'attarde jamais longtemps sur les bords d'une image, une autre solution consistera à cadrer l'élément perturbateur en bordure de celle-ci afin de réduire son influence et de le dévaloriser. Les autres éléments seront cadrés dans une zone plus centrale, sinon sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image.

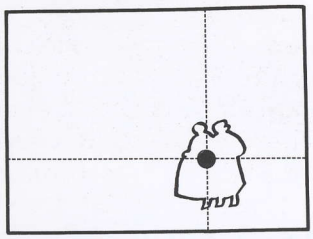
– **Un personnage au premier plan** d'une image, perdra beaucoup de son pouvoir attractif s'il est vu de dos ou en contre-jour, ou lorsque les traits de son visage sont dissimulés (par exemple, situés dans une zone d'ombre).

– **Une figure humaine immobile** et de découpe relativement simple, même au premier plan, attirera moins l'attention qu'une figure en mouvement, ou qu'une figure immobile représentée dans une posture insolite ou particulièrement provocatrice pour le regard.

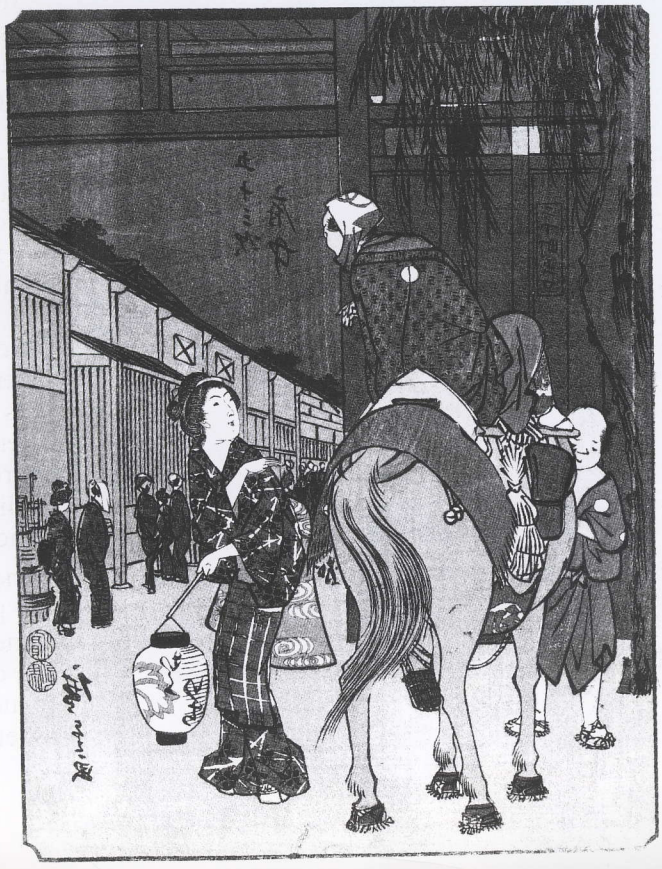
Enfin nous verrons comment il est encore possible de valoriser certains éléments et de réduire l'influence de certains autres en jouant sur les couleurs, leur intensité, leurs nuances, leurs contrastes...

LA MISE EN VALEUR D'UN ÉLÉMENT VIVANT PARMI D'AUTRES ÉLÉMENTS SEMBLABLES

G. TIEPOLO (1696-1770) : "LE CHARLATAN"

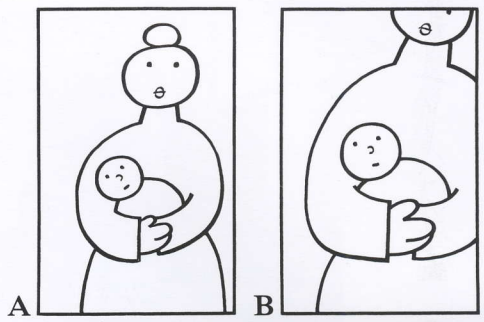


Au XVIII^e siècle, à une époque où les classiques ne concevaient encore la représentation de l'être humain que vu de face, le cadrage d'une foule entièrement vue de dos (l'envers du décor) était inconcevable. Tiepolo osa. Non pas tant dans le but de surprendre ou de choquer ses contemporains que dans un souci d'efficacité expressive. En dévalorisant ainsi le charlatan et la foule se pressant autour de lui, l'artiste privilégie le couple des jeunes gens, seul à être cadré franchement de face, et le désigne plus sûrement au regard du spectateur. De plus, le couple est cadré sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image, là où le regard a toujours tendance à s'attarder. Par contre, l'autre personnage également vu de face (le marchand, à droite) est cadré en bordure immédiate du tableau, en un lieu où le regard, en principe, s'attardera moins longuement. Le couple reste privilégié par rapport à lui.



HIROSHIGE (1797-1858) : "FUCHU"

Très "bande dessinée", cette estampe de Hiroshige est un exemple significatif de l'exploitation simultanée d'un "champ/contre-champ" dans une image. Le cadrage du cavalier de dos permet de recentrer l'attention sur la jeune geisha qui l'accueille à l'étape. Quant au palefrenier, également vu de face, il est trop excentré pour attirer l'attention au détriment du sujet principal, d'autant qu'il est en partie dissimulé par le cheval. Notez aussi, à l'arrière plan, le cadrage de dos de tous les promeneurs de sorte qu'ils n'attirent pas trop l'attention.



SUJETS VIVANTS EN COMPÉTITION

Lorsque deux éléments vivants sont en compétition et qu'on désire plus particulièrement attirer l'attention sur un seul sans éliminer l'autre, le cadrage vu de dos de l'élément auquel on accorde le moins d'importance ne sera pas toujours possible, ni d'ailleurs souhaitable. Il faudra alors diminuer l'importance de l'un d'entre eux par le biais d'un artifice. Ici, le voile du berceau estompe quelque peu le visage du bébé endormi, au profit du regard et de l'expression de la mère.

*Mais on pourra également jouer sur le cadrage. Par exemple, en admettant que le bébé que tient cette autre femme dans ses bras (**A**) représente le sujet sur lequel nous désirons principalement attirer le regard, le simple décentrage du personnage secondaire (la mère) en amorce de l'image permettra de diminuer visuellement son importance et de concentrer tout l'intérêt sur le bébé (**B**).*

B. MORISOT (1841-1895) : "LE BERCEAU"

PUBLICITÉ : "ALIMENTS POUR CHIEN LOYAL"

Un chien nature c'est beau comme ça.

A vos côtés, votre chien mène une vie harmonieuse et saine. Toujours plein d'entrain, il est débordant d'activité et se dépense sans compter: c'est un vrai chien nature. Vous savez qu'il a besoin d'une chez Loyal le repas qui, à tout moment, convient à votre chien. S'il a besoin d'un repas idéalement varié, choisissez Loyal Circuit PRO Spécial 6 composants. Mais s'il vient à traverser une période d'acti-

Illustration « Chasse en Sologne » de Patrick Arlet.

Un autre exemple significatif où l'on voit comment la présence du chasseur est seulement suggérée par son cadrage en amorce de l'image. Ainsi le chien, objet principal de cette image publicitaire, est parfaitement mis en valeur et joue son rôle de sujet principal sans aucune ambiguïté.

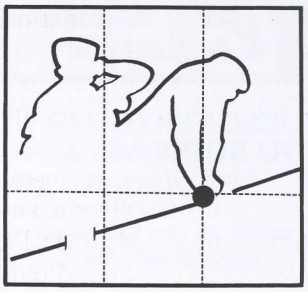
RÉCOLTE DE BIÈRE (PUBLICITÉ)

L'ESCAMOTAGE DU SUJET VIVANT

Connaissant mieux que quiconque l'attirance qu'exerce sur le spectateur la représentation de l'être humain, les photographes publicitaires s'arrangent fréquemment pour escamoter les sujets vivants, afin qu'ils ne s'imposent pas au détriment du produit que l'on désire mettre en avant. D'autant que ce dernier appartient le plus souvent à la catégorie des éléments inertes (ici, une gerbe d'orge), infiniment moins attirants pour le regard lorsqu'ils sont en concurrence avec des éléments mobiles ou vivants.

L'EXPRESSION ET LE GESTE

E. DEGAS (1834-1917) : "LES REPASSEUSES" (vers 1884)



Bien que les femmes ici représentées soient vues sur le même plan, chacune attire l'œil pour une raison bien différente.
A gauche, le geste de la femme est nettement subordonné à l'expression du visage (le bâillement).
A droite au contraire, la tête de la repasseuse, inclinée de telle sorte que le visage est à peine visible (avec l'appui d'une tache de couleur venant opportunément en "gommer" les traits), ne joue plus le même rôle attractif. Le regard du spectateur se reporte sur le seul mouvement de ses bras pressant le fer à repasser. Etonnante concrétisation des deux alternatives qui s'offrent à l'artiste en face d'un modèle humain. Ou bien faire porter l'intérêt sur le geste (le mouvement), mais alors il faudra d'une façon ou d'une autre gommer le visage. Ou bien, mettre l'accent sur le visage et son expression, lesquels monopoliseront alors l'intérêt au détriment du geste.
Notez l'utilisation instinctive de la règle des tiers (chapitre 5) dans une œuvre qui paraît pourtant saisie sur le vif. A droite, la repasseuse est précisément cadrée sur l'une des lignes de force verticales de l'image, et le geste de sa main appuyant sur le fer à repasser est cadré sur l'un des points d'intérêt de l'image (chapitre 10).
En bas, une grande oblique ferme la composition, interdisant une fâcheuse glissade du regard en dehors du tableau.

Chapitre 4

La réalité sublimée

Le fait de respecter un certain nombre de règles relatives à la perception des formes n'exclut ni l'originalité du propos, ni l'interprétation personnelle de la réalité par l'artiste, ni même le viol délibéré des règles de syntaxe elles-mêmes, pourvu que cela serve à renforcer l'émotion ou à rendre plus évidente l'idée maîtresse que l'on entend exprimer.

A l'exception des œuvres documentaires qui visent à conserver une image fidèle du sujet ou à garder un souvenir précis d'un moment passé ("photo-souvenir" par exemple), toute image ayant un caractère artistique, au nombre desquelles on peut d'ailleurs compter certaines images publicitaires, n'est jamais une simple réplique de la réalité.

L'artiste imprime sa sensibilité au sujet, il le transpose, le transcende, le sublime et en restitue finalement une image qui n'est plus tout à fait l'image de la réalité brute dont il s'est inspiré.

Même dans le passé, quand la restitution fidèle du sujet semblait représenter l'idéal de l'artiste peintre, tous les chefs-d'œuvre révèlent une transposition du réel, souvent plus importante que les apparences le laissent à première vue supposer.

Ce qui est vrai pour le tableau de chevalet l'est également pour le dessin d'art ou d'illustration, la bande dessinée ou la photographie, quoiqu'en ce dernier cas la difficulté soit plus grande. L'objectivité de "l'œil" photographique rend en effet plus problématique la transposition du réel ou sa sublimation. Mais c'est à leur capacité de détourner la technique à des fins expressives que l'on reconnaît les grands photographes ou les grands cinéastes.

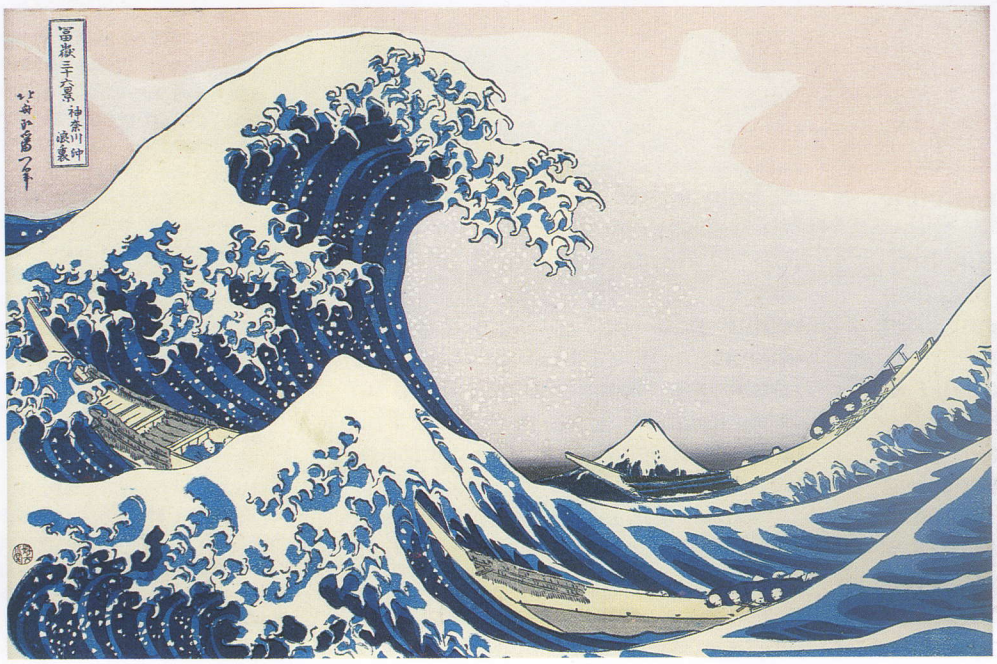
"Transcender" ou "sublimer" la réalité ne signifie pas obligatoirement l'embellir ou l'enjoliver, ni surtout la parer de gracieuses fioritures. Cette opération de recréation du réel consiste tantôt à rendre le sujet "plus vrai que nature", c'est-à-dire à faire ressortir et à exalter ses caractéristiques essentielles, quitte à grossir le trait afin de rendre le propos plus évident : cette chaise est en bois *massif*, son siège est fait de paille *grossière*, ce visage est *anguleux*. D'autres fois, le sujet très fidèlement représenté sera tiré de sa réalité pour être projeté dans un univers où il apparaîtra transfiguré par le jeu de la couleur ou d'un éclairage particulier, par l'effet d'un cadrage original ou d'une composition réfléchie.

Ainsi, un sujet déjà cent fois représenté, ayant peut-être inspiré quantité de chefs-d'œuvre par le passé, deviendra unique et nouveau, par la grâce de l'artiste.

LA RÉALITÉ SUBLIMÉE EN PEINTURE

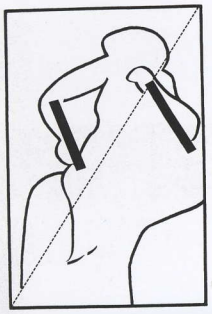
FÉLIX VALLOTTON (1865-1925) : "LE CLAIR DE LUNE"

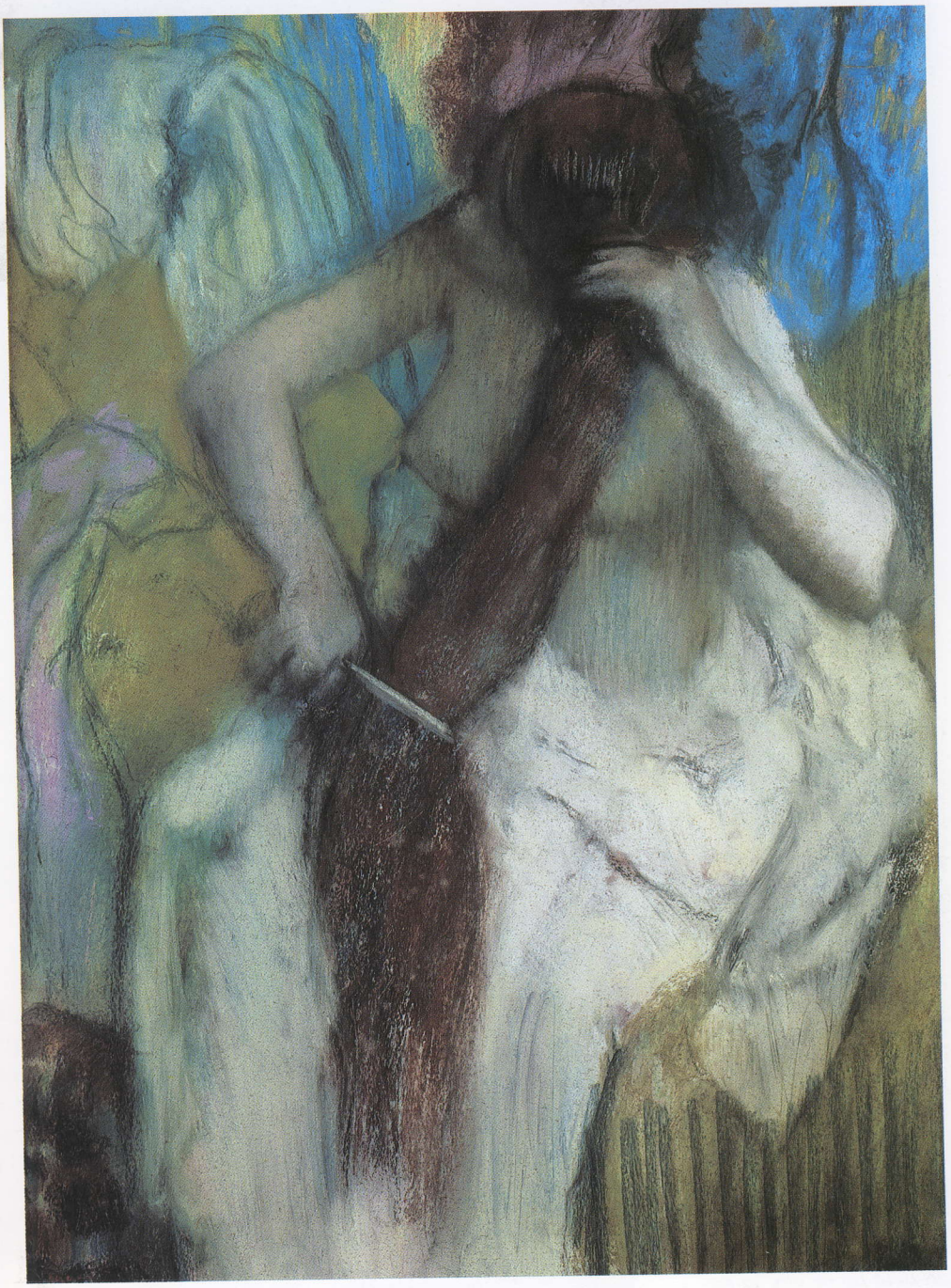
Il y a bien des façons de sublimer le réel. L'une des plus fréquentes consiste à le réduire à sa plus simple et plus pure expression, à la suite d'une série de filtrages au cours desquels le détail, l'anecdote, le vulgaire, le réel en somme, seront progressivement éliminés.
Ici, Félix Vallotton métamorphose le paysage dont il s'est inspiré, en un véritable poème graphique qui enchante le regard par la simple opposition de ses lignes et de ses formes (l'opposition du sinueux et du rectiligne en particulier). Son œuvre se suffit désormais à elle-même, indépendamment de la réalité qui l'a inspirée.



HOKUSAÏ (1760-1849) : "SOUS LA VAGUE"

Hokusaï exalte la réalité, comme F. Vallotton, en simplifiant la forme dont il s'est inspiré, mais aussi en l'exagérant et en l'interprétant. L'écume de l'eau, au sommet de la vague, prend alors la forme de petites griffes agressives et menaçantes. La vague est ainsi métamorphosée en une créature vivante quasi mythique, digne d'entrer au panthéon des nombreux génies plus ou moins maléfiques que les Chinois et les Japonais vénèrent depuis toujours.





DEGAS (1834-1917) : "FEMME SE COIFFANT"

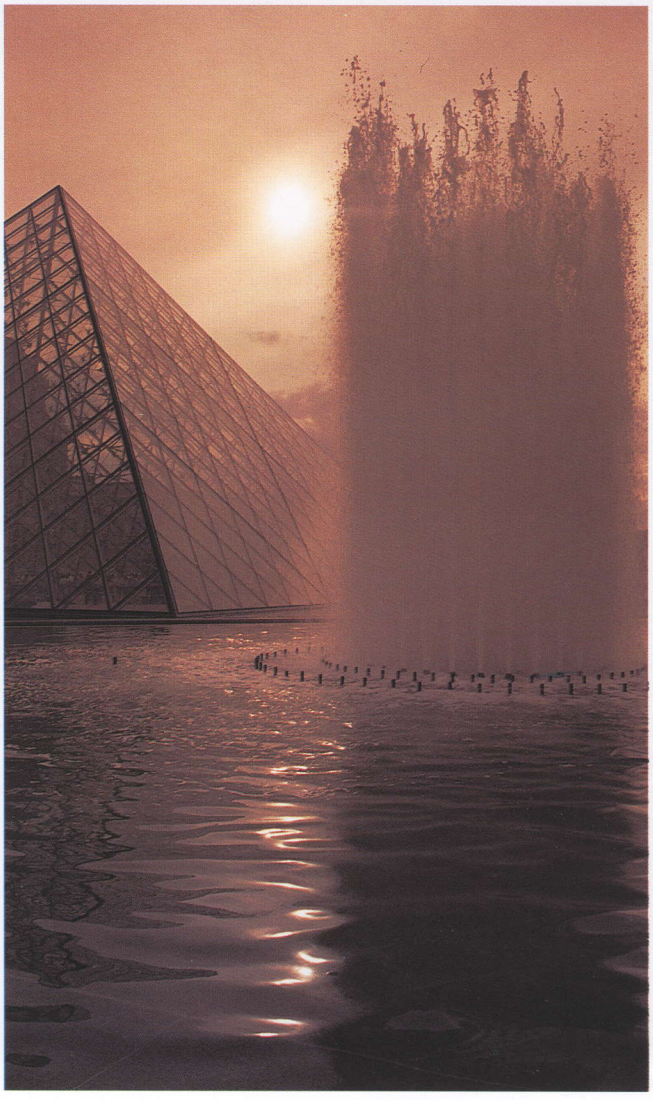
Il n'y a aucun sujet, aussi trivial soit-il, qui ne puisse inspirer un chef-d'œuvre. Par exemple, la chevelure rousse et le geste de la femme qui se coiffe sont ici exaltés et magnifiés par un environnement relativement vaporeux : la chemise de nuit, les étoffes.... Comme souvent chez Degas, la tête du modèle est tenue dans la pénombre afin que l'expression du visage n'attire pas le regard au détriment du geste.
A l'occasion, voyez comme le cadrage de la chevelure le long de la diagonale de l'image (chapitre 5) contribue à dynamiser le geste. Enfin, notez le parallélisme orchestré des avant-bras du modèle. Tout ceci se conjugue pour métamorphoser le geste en un admirable ballet de lignes et de formes, n'ayant qu'un rapport très lointain avec la réalité triviale dont l'artiste s'est inspiré.

LE PÉLICAN
(PHOTO DUC)

Cette photographie prise dans un environnement manquant singulièrement de poésie (l'enclos malpropre d'un parc zoologique), montre que l'on peut "transcender" la réalité quotidienne en photographie aussi bien qu'en peinture. Par un jeu de filtres appropriés, l'environnement vulgaire où évolue l'oiseau a été gommé de sorte que celui-ci se présente devant un arrière-plan absolument neutre. Son cadrage au centre de l'image, vu de profil, ajoute à la majesté de l'oiseau que l'on dirait voguant à la surface d'un intemporel océan.

LA RÉALITÉ SUBLIMÉE EN PHOTOGRAPHIE

Généralement moins favorisé que le peintre ou le dessinateur lorsqu'il s'agit de sublimer la réalité, le photographe peut combler son handicap s'il fait preuve de patience et sait attendre le moment, l'instant souvent très bref où la nature se sublime elle-même par la magie de la lumière ou de quelque circonstance météorologique particulière. Ce sera souvent le cas au lever et au coucher du soleil, avant ou après un orage d'été, etc. Dans le cas présent, l'adjonction d'un filtre rose a cependant contribué à intensifier l'effet lumineux au-delà de ce que la nature avait prévu.



LA PYRAMIDE DU LOUVRE
(PHOTO DUC)

PHOTO PUBLICITAIRE : CHEMISE LACOSTE

Dans la publicité, la sublimation du sujet s'impose d'autant plus qu'il s'agit souvent de promouvoir l'image d'un produit n'ayant en lui-même aucune charge émotive, poétique ou dramatique particulière. Ici, par exemple, la photographie d'un classique polo de coton est sublimée par la magie d'un éclairage qui engendre une série de grandes lignes directrices, suffisantes pour métamorphoser le simple vêtement d'été en un "paysage marin" d'une grande harmonie.

En pratique

La composition (chapitre 5) ou le cadrage du sujet (chapitre 6), moment crucial dans la conception d'une image, est sans doute la meilleure occasion offerte à l'artiste pour imposer sa propre vision du sujet.

Par exemple, **le choix d'un angle de vue** n'est jamais innocent. Ce sera souvent un moyen d'exalter les caractéristiques du sujet, sinon de le tirer de la réalité quotidienne et de lui donner une signification qu'il n'aurait pas sous un angle de vue normal. Ainsi, une vue en contre-plongée (chapitre 6) peut magnifier le sujet, tandis qu'une vue plongeante, au contraire, en donnera une vision plus terre à terre (par exemple, "La Chaise et la Pipe" de Van Gogh, page 22).

– Tous les procédés qui tendent à **valoriser le sujet** peuvent être utilisés, concurremment ou non.

Nous avons vu combien il est important de hiérarchiser convenablement les différents éléments qui entrent dans le cadre d'une composition. Nous verrons comment la géométrie (chapitre 14) peut contribuer à affirmer et exalter les caractéristiques du sujet et combien, dans certains cas, elle renforce le propos de l'artiste. Nous verrons également combien le choix des éléments ou décors qui environnent le sujet principal est important. En particulier, nous verrons combien un arrière-plan neutre (chapitre 12), qui isole le sujet de son environnement naturel, peut sensiblement contribuer à le valoriser.

– **En dessin et en peinture**, la simplification des lignes ou des volumes, sinon leur déformation plus ou moins prononcée, peut également concourir à faire ressortir les caractéristiques essentielles du sujet. Une pomme sera plus ronde que nature, un visage anguleux sera plus anguleux qu'au naturel, une courbe sera légèrement (ou franchement) plus courbe que dans la réalité, etc.

– **Transcender la réalité** c'est souvent lui ajouter quelque chose, mais c'est aussi lui retrancher autre chose. Nous verrons combien il est important de faire la chasse aux détails insignifiants, anecdotiques, pittoresques, à tous ces petits riens qui banalisent le sujet au lieu de le magnifier.

– **La transposition du réel en photographie** est évidemment beaucoup plus difficile, mais non irréalisable. L'utilisation judicieuse de certains filtres et le choix d'un objectif photographique approprié permettent d'exalter les formes ou les caractéristiques du sujet, de façon parfois spectaculaire. On sait par exemple qu'un objectif "grand angle" déforme et accentue la perspective tandis qu'un "téléobjectif" écrase les différents plans de l'image.

– **Dans un dessin**, une illustration au trait ou une bande dessinée, le contrôle de la force du trait est également pour l'artiste une occasion d'affirmer sa propre vision du sujet. Tantôt il jouera la carte de la sensibilité pure et recréera le sujet dans un monde éthéré : le trait sera fin, dépouillé. Tantôt, il "dramatisera" plus ou moins son sujet, le trait sera plus noir, plus ferme et plus épais, ou s'étendra en larges plages noires.

– Depuis les impressionnistes, le **flou artistique**, en peinture comme en photographie, est un moyen assez courant de projeter le sujet hors du quotidien, dans un univers vaporeux et irréel qui le "poétise" ou l'auréole de mystère, et laisse au spectateur une grande liberté d'interprétation.

– **Quant à la couleur**, librement interprétée par l'artiste peintre et, dans une moindre mesure, par le photographe, elle permet de recréer le sujet dans l'univers coloré propre à chaque artiste. Communément, on parle à ce sujet de la "palette du peintre".

– Enfin, **l'éclairage du sujet et certains jeux de lumière** contrôlés (effet de contre-jour ou de silhouette, clair-obscur, etc.) peuvent contribuer à transcender la réalité ou à la "dramatiser" à volonté.

Chapitre 5

L'art de la composition

L'art de la composition représente sans doute le plus haut degré de la création artistique, l'acte créateur par excellence. C'est en effet le moment où l'artiste, à partir de divers éléments empruntés au réel, le recrée, l'organise à son gré, et l'arrange dans un ordre qui n'est pas celui du hasard, et qui n'est déjà plus celui de la réalité.

Mais la composition, c'est aussi le moyen par lequel l'artiste impose sa propre vision du réel et communique à autrui les idées, les sentiments ou les émotions que le sujet lui inspire.

L'impression que produit une image, les réactions émotionnelles qu'elle provoque, dépendent en effet beaucoup moins des éléments représentés et de l'histoire qu'ils racontent que de leur arrangement dans un ordre plus ou moins rythmé et cadencé, c'est-à-dire de leur composition.

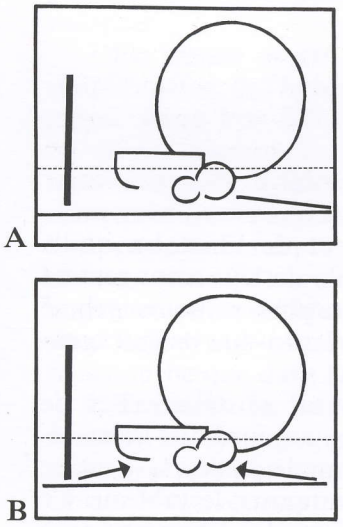
Aussi faut-il se débarrasser de l'idée fausse, aujourd'hui assez répandue, selon laquelle on peut se passer de composer le tableau. Ce serait se priver de s'exprimer avec force.

Comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres, la composition répond aussi aux exigences de l'œil humain, jamais disposé à ce qu'on lui donne à voir n'importe quoi. En face d'une surface insuffisamment composée, simple addition ou juxtaposition de formes que rien ne relie, l'œil vagabonderait

LA CHARPENTE SECRÈTE D'UNE NATURE MORTE

CHARDIN (1699-1779) : "EGRUGEOIR, BOL, DEUX OIGNONS ET CHAUDRON"

Il faut méditer longuement les œuvres de Chardin pour en découvrir toutes les subtilités. Voyez, par exemple, cette œuvre, l'une des plus dépouillées du maître de la nature morte, préfigurant les recherches d'un Georges Braque ou d'un Pablo Picasso. Chardin dématérialise les vulgaires instruments de cuisine dont il s'est inspiré et en donne une vision monumentale. Tout d'abord, par le choix d'une vue rapprochée : les ustensiles de cuisine occupent la plus grande partie de l'espace du tableau et s'imposent de ce fait au regard avec une force peu commune.
Comme souvent chez Chardin, l'arrière-plan neutre (chapitre 12), proche du sujet, n'offre aucune échappatoire en profondeur et concourt efficacement à fixer le regard sur les éléments représentés. Le fait que les ustensiles sont regroupés en une seule masse principale renforce encore le caractère monumental de la composition. Chaque élément a cependant son propre rôle à jouer dans l'ensemble. Ainsi, le cercle presque parfait de l'oignon le plus éclairé constitue un heureux rappel de la grande masse circulaire du chaudron. L'horizontale engendrée par le dessus du bol répond de son côté à la grande horizontale déterminée par la bordure de la table. De plus, elle assure le passage en douceur entre la masse centrale et l'égrugeoir et son pilon, qui font contre-poids à la masse principale et équilibrent ainsi le tout. L'égrugeoir et son pilon, moins isolés qu'ils ne paraissent (l'ombre qu'ils projettent sur la table de pierre constitue un lien logique avec la masse centrale), méritent qu'on les considère pour une toute autre raison. Parce qu'ils trahissent peut-être plus que tout le reste les intentions créatrices de l'artiste.
*Chardin n'hésite pas à donner un sérieux coup de pouce à la réalité : il plante le pilon en équilibre improbable au milieu du récipient (d'autres compositions nous le montreront, reposant logiquement sur le bord de l'égrugeoir), et obtient ainsi une verticale parfaite qui architecture plus simplement et plus rigoureusement sa composition (**A**).*
*Comme si tout cela ne suffisait pas, Chardin joue discrètement avec la perspective pour ramener le regard vers le motif central de la composition : en faisant converger vers lui à la fois l'ombre projetée de l'égrugeoir et, de l'autre côté, la pointe du couteau (**B**).*
Ainsi, dans cette composition à première vue si simple qu'elle peut paraître sans ambition, tout est prémédité par l'artiste et sert à l'effet d'ensemble. Un chef-d'œuvre dans le genre.



sans but précis, cherchant en vain un point d'appui où se reposer, une ligne qui lui dicte son chemin. Déçu, il se désintéresserait de ce spectacle confus et inarticulé. Mais, à l'inverse, une composition trop bien ordonnée, trop froidement et régulièrement organisée, solliciterait insuffisamment le regard et ne serait guère plus convaincante. En matière de composition, tout est affaire de dosage, chaque cas est un cas d'espèce. Il serait d'ailleurs faux de prétendre qu'il existe des règles strictes de composition. Seulement les artistes ont reconnu de tout temps un certain nombre de procédés, ou de solutions de composition particulièrement satisfaisantes pour le regard, qui furent donc mis en pratique à toutes les époques, par des artistes ayant parfois des conceptions esthétiques totalement opposées.

Ainsi, au Moyen Âge, époque où l'on centrait volontiers le sujet principal sur l'axe vertical du tableau – sujets religieux obligent – on trouve nombre de compositions volontairement décentrées ou axées sur l'horizontale. Et la façon très dynamique de cadrer le sujet sur la diagonale de l'image se retrouve chez des artistes aussi divers qu'Albert Dürer, Le Tintoret, Pieter Bruegel le Vieux, Fragonard... sans oublier les artistes japonais du début du XIX[e] siècle : Hiroshige et Hokusaï, qui ne sont sans doute pas étrangers au renouveau de cette solution de composition chez les artistes impressionnistes : Manet, Degas, très fréquemment, Van Gogh...

Les compositions basées sur le triangle, plus élaborées, s'imposèrent, quant à elles, à des artistes aussi différents que Verrocchio ou Léonard de Vinci, Rembrandt, Nicolas Poussin ou, plus près de nous, Delacroix, Degas ou Cézanne...

En fait, il n'y a qu'en Chine où la composition (en particulier la composition du paysage, clef de voûte de l'art chinois), ait été régie par des règles strictes. Alors que l'artiste occidental s'appliquait à dominer le monde visible, attitude qui suppose une grande liberté en matière de composition, l'artiste chinois pratiquait un art essentiellement méditatif, basé sur l'observation de l'ordre immuable de la nature. Son art s'appuyait donc sur un ensemble de règles immuables, codifiées, transmises de génération en génération.

Certes, en Occident, l'influence des maîtres et le goût de la clientèle ont pu conduire les artistes à accorder passagèrement une attention plus grande à certains procédés de composition. Mais, ce ne fut jamais au point d'en tirer des règles contraignantes.

Composition et cadrage, quelle différence ?

A la fin du XIX[e] siècle, avec l'invention de la photographie, apparaît la notion de cadrage assez différente de l'idée de composition.

Composer consiste à ordonner les diverses formes ou les différents éléments représentés, à les équilibrer et à les hiérarchiser en vue de produire sur le regard un effet déterminé. Toute composition suppose

donc la présence de plusieurs éléments distincts et mobiles (au moins deux, en tout cas), qui peuvent être déplacés à volonté jusqu'à obtenir l'arrangement le plus satisfaisant pour le regard. Comme on déplace par exemple les objets qui composent une nature morte. La composition suppose donc une complète maîtrise du sujet.

Par contre, on parle de cadrage (les artistes peintres utilisent plutôt le terme de "mise en place") lorsque le sujet est constitué d'un seul élément n'exigeant pas un effort particulier de composition (par exemple, un portrait en pied ou en buste), ou bien lorsque le sujet est constitué de plusieurs éléments distincts ne pouvant être déplacés et arrangés à volonté (un paysage ou l'instantané photographique d'une foule dont on ne peut contrôler le flot).

Toutefois, le cadrage n'est pas sans rapport avec la composition, puisque le peintre, le dessinateur ou le photographe ont toujours la possibilité de se déplacer et de tourner autour du sujet jusqu'à trouver "l'angle de vue" sous lequel il sera le plus expressif. Le cadrage s'apparente de ce fait à l'acte créateur de l'artiste peintre composant de toute pièce son tableau.

A l'occasion, on notera que la représentation du corps humain (un nu, une photo de mode...) s'apparente à une composition plus qu'à un simple cadrage. Les membres articulés du sujet (avant-bras, bras, jambe...) peuvent être en effet considérés comme autant d'éléments distincts et mobiles susceptibles d'être déplacés et disposés de multiples façons selon la pose que l'artiste imposera à son modèle. Par contre, l'instantané photographique d'une figure humaine saisie sur le vif – un athlète participant à une compétition sportive par exemple – ne pourra qu'être cadré aussi expressivement que possible.

De la nécessité de composer

Si les termes de composition (réfléchie) et de cadrage (plus spontané) évoquent deux approches du sujet quelque peu différentes, il ne faut pas oublier ce qu'ils ont en commun. L'artiste peintre qui compose un tableau "cadre" également son sujet (sur quel plan et sous quel angle de vue celui-ci sera-t-il le plus expressif ?). Et le photographe qui cadre son sujet se trouve confronté à des problèmes identiques à ceux de l'artiste peintre, du dessinateur, du graveur, de l'illustrateur ou du dessinateur de bande dessinée : comment répartir et équilibrer harmonieusement les différentes formes représentées ? Certaines d'entre elles méritent-elles d'être valorisées et, dans ce cas, en quel endroit de l'image seront-elles le mieux perçues ? Sous quel angle seront-elles les plus expressives ? Nul artiste n'échappa jamais à ces questions essentielles, pas même les impressionnistes. Leurs œuvres paraissent à première vue très spontanément exécutées, c'est vrai. Mais un examen plus attentif montre qu'elles sont en réalité soigneusement com-

posées. Grâce à quoi le morceau de nature, à l'origine insignifiant, dont ils se sont souvent inspiré fait figure de chef-d'œuvre. L'œil ne s'y trompe jamais, qui finit toujours par accorder sa préférence, non pas à l'œuvre la plus "originale" ou la plus spectaculaire, ni même à celle qui paraît la mieux "finie" – ce "léché" que redoutent les bons peintres –, mais à celle qui "parle" le mieux au regard par la magie de sa composition.

Disons seulement que les impressionnistes composaient plus librement et plus discrètement que leurs devanciers. Ils nous donnaient ainsi un excellent exemple de ce qu'est une bonne composition : aussi simple que possible, elle doit seulement constituer un guide discret pour le regard. Le spectateur doit en éprouver seulement les effets, sans avoir à connaître les moyens utilisés par l'artiste.

Évidemment, ce qui est vrai pour les impressionnistes le fut aussi pour leurs successeurs, toutes écoles confondues : fauves, cubistes, surréalistes, etc. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les nombreux carnets de croquis de Picasso, ou d'examiner les états successifs de ses nombreuses gravures ou lithographies, pour constater le soin, la rigueur et la minutie avec lesquels l'artiste le plus révolutionnaire de notre époque composait ses chefs-d'œuvre. Enfin, dans le domaine de l'art abstrait, la notion de composition compte d'autant plus que l'artiste n'a plus qu'elle, et la couleur, pour affirmer son propos, en l'absence de toute référence à la réalité.

En pratique

S'il n'existe aucune règle stricte régissant l'art de la composition, celle-ci s'appuiera néanmoins sur quelques grands principes de base, dont voici l'essentiel :

– En principe, toute composition s'organise autour d'**un petit nombre de lignes directrices** (chapitre 7) qui conduiront le regard du spectateur et lui feront suivre un cheminement prémédité par l'artiste compte tenu de l'effet psychologique qu'il entend produire sur le spectateur

– Quel que soit le genre de composition retenu, l'**orientation dans le même sens de certaines lignes** directrices ou secondaires aura toujours pour effet de "calmer" et d'unifier une composition à l'origine quelque peu confuse (une scène avec de nombreux personnages dans des positions très variées, par exemple).

– **La répartition des masses** (chapitre 8) répond, quant à elle, au besoin de stabiliser les formes et de les équilibrer entre elles. L'unité narrative ou plastique de l'œuvre achevée dépendra pour beaucoup de cette opération. A cet effet, on procédera souvent au regroupement d'éléments épars en masses plus importantes afin de simplifier la composition. De même, les éléments secondaires trop anecdotiques, s'ils ne peuvent être éliminés, seront souvent fondus dans une masse plus importante de façon qu'ils n'attirent plus le regard.

On pourra également tenir compte de l'intensité des différentes

masses représentées et de leur coloration. Par exemple, lorsque deux tiers de la scène sont dans l'ombre (ou de tonalité foncée), le troisième tiers pourra être de tonalité plus claire.

– On ne répartira jamais les masses (les pleins, les éléments solides représentés) sans tenir compte des **vides ou espaces** que les pleins généreront (chapitre 9), sachant que les vides peuvent parfois avoir une valeur expressive aussi importante que les pleins.

– De façon plus générale, on doit **éviter de multiplier les sujets d'intérêt** à l'intérieur d'une composition, afin de ne pas écarteler le regard entre plusieurs pôles d'intérêt.

– Enfin, **on tiendra compte des points d'intérêt naturels de l'image** (chapitre 10). Ces points (ou zones) auxquels l'œil revient le plus volontiers et le plus souvent au cours de son incessant balayage de la surface d'une image, seront facilement déterminés à vue d'œil ou par le tracé d'un schéma régulateur (quadrillage) tenant compte de la "règle des tiers".

Les lignes de force d'une image et le nombre d'or

Quel que soit le sens dans lequel une image se présente (en hauteur ou en largeur), il existe certaines lignes de force naturelles où l'œil se pose avec plus de satisfaction et où il revient volontiers lors de l'exploration continue de son champ visuel, parce qu'elles ne sont ni trop froidement centrées sur les axes de l'image, ni trop franchement excentrées.

La tentation fut forte de mettre cela "en équation", d'où le partage du tableau selon la règle du nombre d'or, proportion arithmétique considérée comme particulièrement esthétique par les Anciens. Redécouverte par les artistes de la Renaissance (Léonard de Vinci, Dürer...), elle fut plus tard remise à l'honneur par quelques modernes (Seurat ou, plus près de nous, Sérusier, Jacques Villon...).

Toutefois, les artistes étant par nature peu enclins à manier la règle à calcul, peu nombreux furent ceux qui appliquèrent à la lettre la règle du nombre d'or, et plus rares encore ceux qui l'appliquent aujourd'hui. C'est empiriquement, grâce au sens particulier des proportions qu'acquièrent à la longue tous les artistes, qu'ils en arrivent à trouver la "juste proportion". C'est ainsi que la façon d'asseoir la composition sur une horizontale située à peu près sur le premier tiers inférieur du tableau, est une solution de composition qui fut instinctivement appliquée par un nombre considérable d'artistes d'époques, d'écoles ou de sensibili-

tés très différentes : Mantegna, Raphaël, Watteau, les frères Le Nain, Rembrandt, Rubens, Manet, Picasso...

Ceci dit, si l'on veut baser une composition sur un schéma régulateur rigoureux, plus ou moins inspiré du nombre d'or, sans avoir à se livrer à de savants calculs, on pourra procéder comme le préconisait André Lhote, dans son "Traité du paysage" :

"Le procédé le plus simple (...) consiste à reporter sur le grand côté du rectangle formé par le châssis, la dimension du petit côté. En répétant l'opération à droite et à gauche, on obtient deux carrés qui se chevauchent. Si l'on trace les diagonales de ces carrés, après avoir tracé celles du grand rectangle, on obtient un jeu d'obliques qui dessine comme un filet idéal, dans lequel les formes naturelles, abandonnant leurs directions "naturelles" pour épouser celles ainsi définies, se prennent comme des oiseaux. On sent que les objets, soumis à l'emprise de ces tracés, nés du format même de la toile, sont solidaires les uns des autres par ce qu'il est convenu d'appeler le rythme"[1].

1. André Lhote. Traité du paysage. Paris, Floury, 1939.

La règle des tiers

Le schéma directeur basé sur la règle des tiers est beaucoup plus simple à mettre en œuvre. Il est considéré aujourd'hui comme un heureux condensé de toutes les observations et expériences antérieures relatives à l'équilibre et à l'harmonie d'une composition.

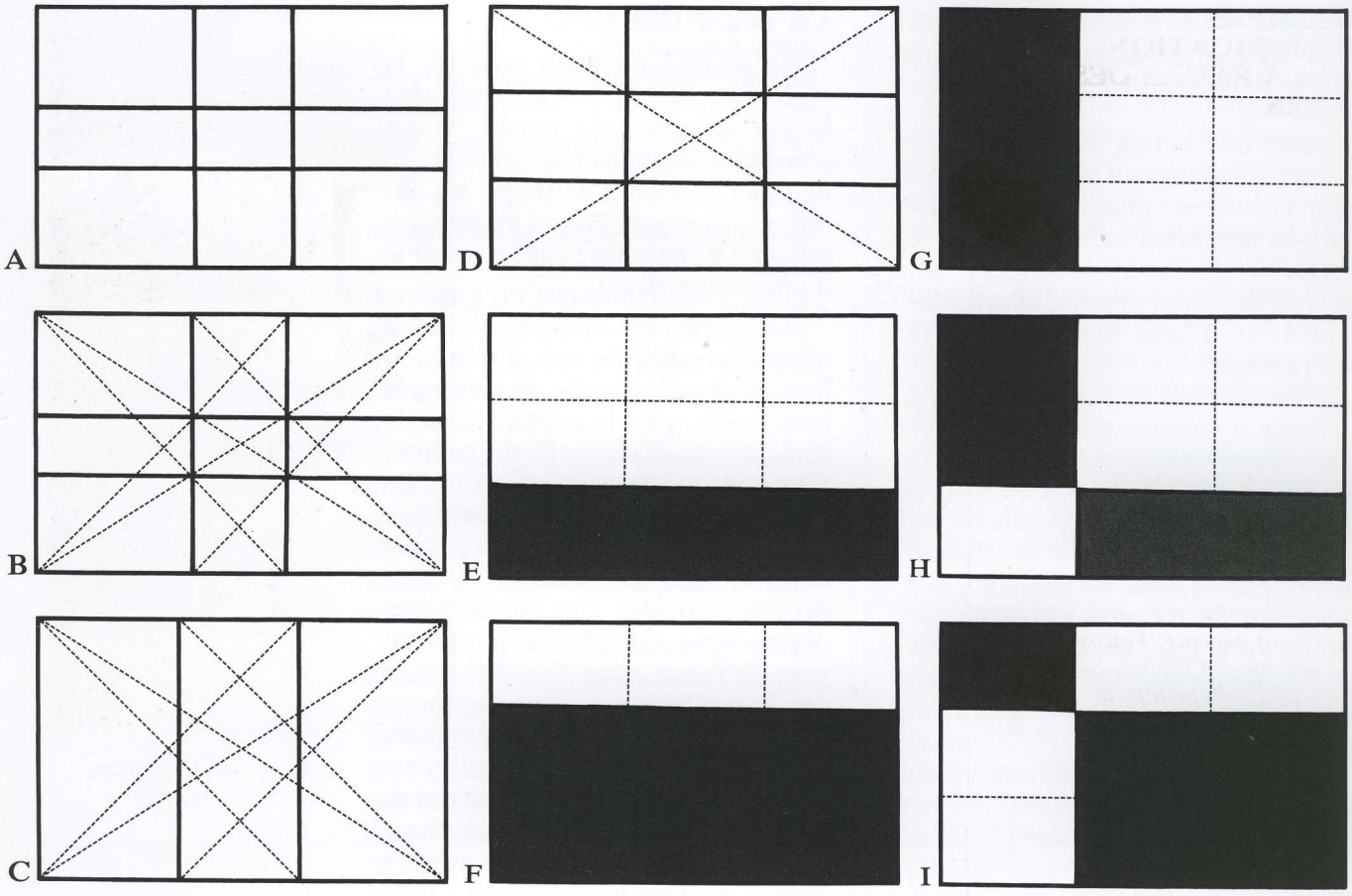
La règle des tiers convient à n'importe quel format d'image. Il faut d'abord diviser par tiers le grand côté, puis le petit côté, de la surface considérée (toile du peintre, viseur du photographe ou du cinéaste, case de bande dessinée). A partir de ces points, on trace ensuite deux droites horizontales et deux droites verticales. Ces quatre lignes déterminent l'emplacement des lignes de force naturelles de l'image sur lesquelles on pourra s'appuyer pour bâtir toute sorte de compositions. Tantôt la composition s'organisera autour d'une seule ligne de force (très souvent, la ligne de force horizontale inférieure), tantôt autour de deux lignes de force (une ligne de force horizontale et une ligne de force verticale, par exemple), ou plus.

En principe, les éléments de la composition sur lesquels on désire particulièrement attirer l'attention, seront tout naturellement valorisés s'ils sont placés sur l'une de ces lignes de force virtuelles (ou à proximité, car il ne s'agit pas non plus de composer "au cordeau").

Enfin, les points d'intersection de ces quatre lignes déterminent les quatre points forts ou points d'intérêt de l'image (chapitre 10).

RÈGLE DES TIERS

Le Pont d'Argenteuil, page 47
Prince Vaillant, page 49
Nu sur un sofa, page 52
Marine, page 76
Lagune grise, page 76
Le Pont de Langlois, page 82
Canotiers à Argenteuil, page 98
Olympia, page 163
Prince Vaillant, page 175



LE NOMBRE D'OR ET LA RÈGLE DES TIERS

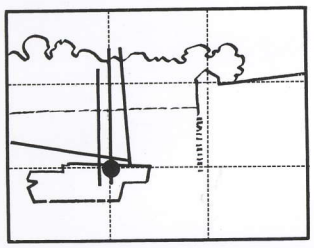
A. *Partage d'une surface d'après le nombre d'or (= 1,618), proportion jugée particulièrement esthétique par les Anciens.*

B. *Le tracé des diagonales engendre d'autres lignes de force qui faciliteront la mise en place du sujet.*

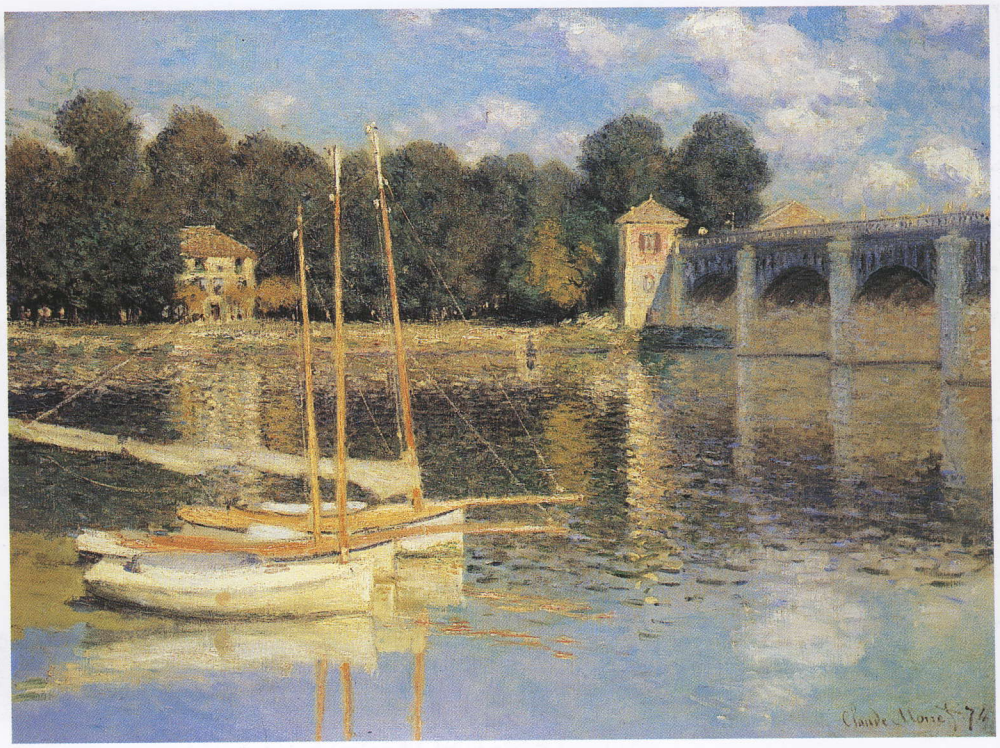
C. *Une façon commode d'obtenir un tracé régulateur, proche de celui que l'on obtient en appliquant la règle du nombre d'or, consiste à reporter le petit côté du rectangle sur son grand côté, alternativement à droite et à gauche, puis à tracer les diagonales des deux carrés ainsi formés.*

D. *Plus simple encore à mettre en œuvre et s'adaptant parfaitement à tous les formats, la règle des tiers consiste à diviser par tiers égaux les deux côtés de l'image puis à réunir ces points, ne serait-ce que mentalement, par des droites horizontales et verticales. Ces quatre droites, auxquelles on peut ajouter les diagonales, déterminent l'emplacement des lignes de force naturelles de l'image.*

E à I. *La règle des tiers a également pour effet de dégager des pleins et des vides particulièrement bien équilibrés et agréables à l'œil, soit 2/3 plein et 1/3 vide (***F***), ou l'inverse (***E***), soit dans le sens longitudinal, soit dans le sens de la hauteur (***G***), ou même lorsque les pleins et les vides sont inégalement répartis (***H et I***).*



EXEMPLE D'APPLICATION DE LA RÈGLE DES TIERS



CLAUDE MONET (1840-1926) : "LE PONT D'ARGENTEUIL"

A partir de l'époque impressionniste, le tableau donne souvent l'impression de n'être qu'un simple morceau de nature très librement cadré, très spontanément exécuté. Fausse impression, en réalité. Si la manière du peintre devient plus libre, le cadrage soigneux du sujet (ou la composition du tableau) n'en reste pas moins l'un des soucis majeurs de l'artiste.

Cette œuvre de Monet en est un exemple significatif. Derrière l'apparente simplicité du propos se cache une composition rigoureuse, volontairement ou instinctivement bâtie en application de la règle des tiers.

Si l'on considère plus particulièrement l'extrémité droite du tableau, on voit qu'il est horizontalement partagé en trois tiers (à peu près) d'égale surface : le ciel, la partie plus sombre du paysage (le pont, les constructions et leur reflet dans l'eau), et enfin, en bas, un dernier tiers relativement vide et plus clair.

Par ailleurs, les mâts des bateaux sont cadrés sur l'une des lignes de force verticales de l'image, toujours en application de la règle des tiers, de sorte que les bateaux sont placés sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image.

De l'autre côté, la verticale engendrée par la bâtisse visible à l'extrémité du pont et son reflet dans l'eau sont cadrés sur l'autre ligne de force verticale de l'image.

Ces deux grandes verticales, bien que relativement estompées, ont cependant une autre utilité.

A gauche, les mâts des bateaux constituent autant de passages très discrets entre le ciel et la partie médiane du tableau. De l'autre côté, le reflet de la bâtisse à la surface de l'eau constitue un passage entre la partie médiane et la partie inférieure du tableau.

Nous sommes donc en présence d'une composition au sens propre du terme, qui n'en possède pas moins le charme, la fraîcheur et la spontanéité d'un instantané pris sur le vif.

Des différentes façons de composer

A partir des grands principes de composition et des "schémas régulateurs" dont nous venons de parler, un nombre infini de compositions pourront être envisagées. On peut néanmoins les regrouper en quelques grandes catégories :

Les compositions symétriques

Elles sont construites à partir des axes naturels de l'image.

Le sujet principal sera le plus souvent centré sur l'axe vertical de l'image, tandis que les éléments secondaires seront répartis plus ou moins symétriquement de part et d'autre.

Ce procédé de composition fut souvent retenu au Moyen Âge où les sujets religieux constituaient le principal sujet d'inspiration des artistes. On ne pouvait concevoir l'être divin autrement que "trônant" au centre de l'image (au centre de l'univers), au milieu de ses saints serviteurs, disposés à peu près symétriquement de part et d'autre. Ce procédé assez conventionnel ne peut évidemment convenir à tous les sujets. On peut cependant y recourir encore en peinture ou dans la bande dessinée, le cinéma, la photographie artistique ou publicitaire... chaque fois qu'un personnage (ou un objet) doit affirmer sa présence avec une certaine solennité et inspirer le respect : le monarque, la star de cinéma, l'objet publicitaire vers lesquels tous les regards convergent.

Les compositions ou cadrages décentrés

Ce procédé de composition, fréquent à partir de la Renaissance, souvent pratiqué par les impressionnistes, consiste à décaler l'élément d'intérêt principal du tableau par rapport à l'axe vertical de l'image. De ce fait, l'ensemble paraîtra plus naturel, plus vivant sinon plus animé, mais aussi plus familier. Pour reprendre un exemple précédent, un monarque vu dans l'exercice de ses fonctions sera parfaitement "en situation" s'il est solennellement centré sur l'axe vertical de l'image. En revanche, s'il s'agit de le représenter dans l'intimité de sa vie privée ou sentimentale, un cadrage même légèrement décalé par rapport à l'axe de l'image donnera de l'important personnage une image beaucoup plus familière.

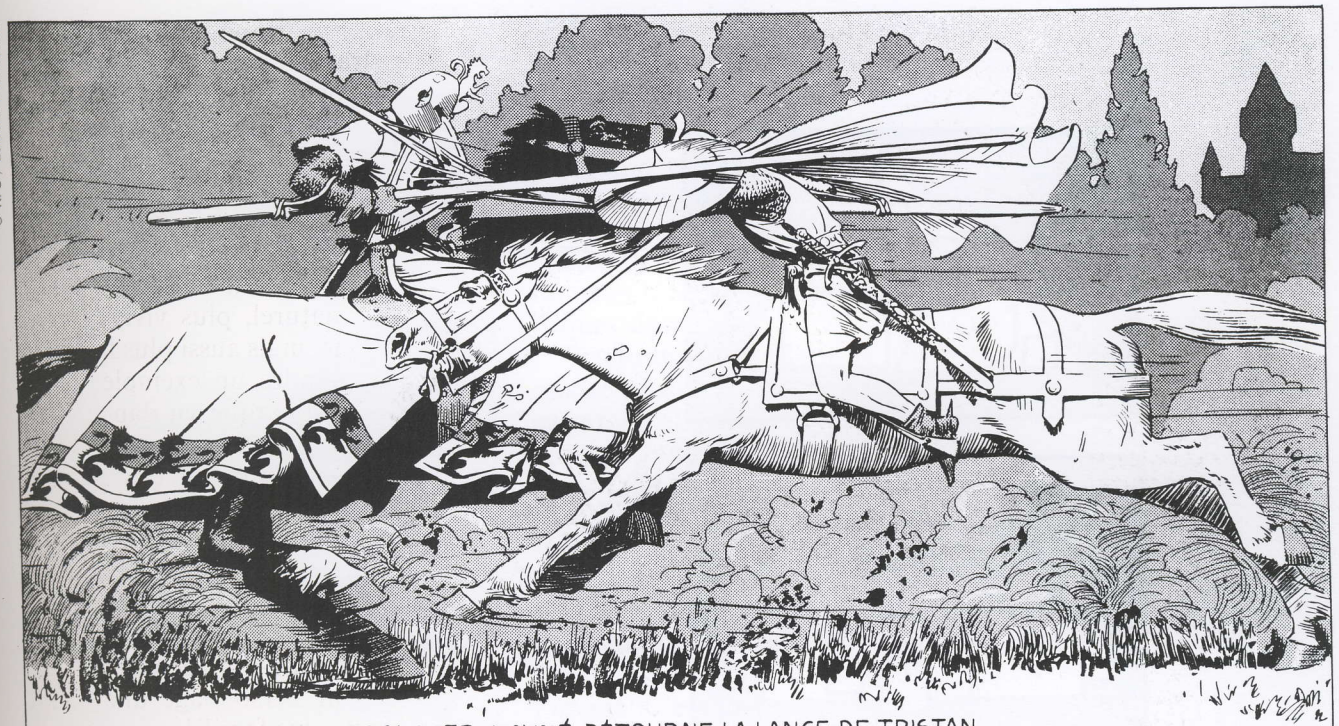
Les compositions basées sur l'horizontale de l'image

Elles invitent le regard à parcourir longitudinalement et paisiblement l'image, sans véritables à-coups dans la lecture. Ce sont donc des compositions qui donnent une impression de calme, de sérénité. Mais elles peuvent facilement paraître monotones, lorsqu'aucune ligne verticale ou oblique ne vient contrarier l'horizontale.

Les compositions basées sur la verticale de l'image

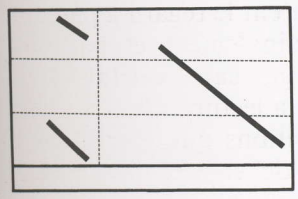
Plus rythmées, elles sont aussi plus difficiles à déchiffrer, compte tenu de la naturelle réticence de l'œil pour les mouvements verticaux. De plus, lorsque plusieurs lignes directrices verticales sont posées côte à

© KFS / Editions Futuropolis



LE TOUR DU BOUCLIER INCLINÉ DÉTOURNE LA LANCE DE TRISTAN, MAIS VAL BRISE LA SIENNE DANS LE CHOC.

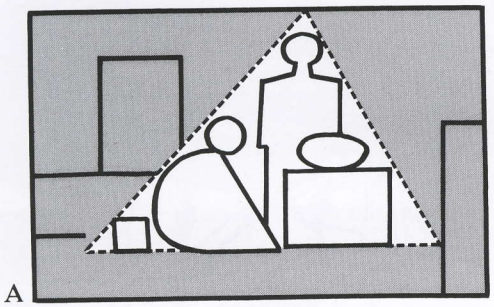
HAROLD FOSTER : "PRINCE VAILLANT"



LA COMPOSITION BASÉE SUR L'HORIZONTALE

Dans le cas présent, le choix d'une composition basée sur l'horizontale aide à traduire avec force l'idée de la course des chevaux se précipitant l'un vers l'autre. Notez également le découpage de la surface de l'image en trois zones à peu près égales, en application de la règle des tiers. La dynamique de la scène (les chevaux sont en pleine course) est cependant renforcée par l'adjonction d'une série d'obliques évocatrices de mouvement, de sorte que l'anarchique précipitation des chevaux prend l'allure d'une chorégraphie parfaitement réglée. L'action s'en trouve tout naturellement sublimée.

EXEMPLES DE COMPOSITION

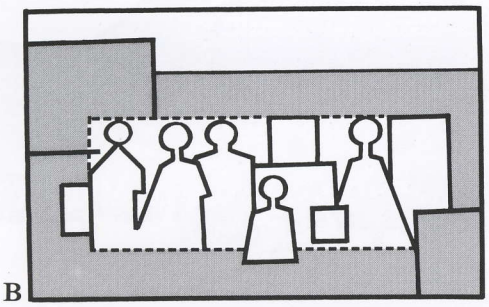


A

A. SUR LE TRIANGLE

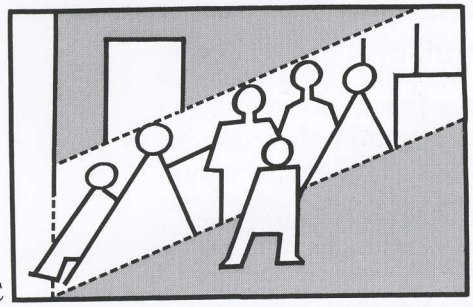
Portrait de deux fillettes, page 55
Femme à la lettre, page 171
La Liberté, page 173

Cela va de soi, le choix d'une solution de composition ne sera jamais sans rapports avec l'idée que l'on désire exprimer (voir à ce sujet le chapitre 14).



B

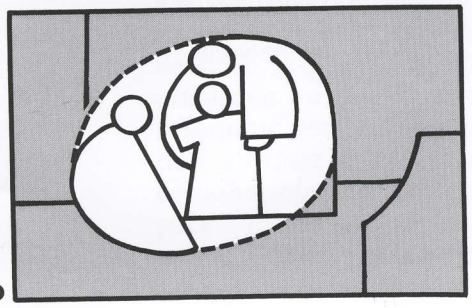
B. SUR LE RECTANGLE



C

C. SUR LA DIAGONALE

Nu sur un sofa, page 52
Odalisque, page 53
La Maja nue, page 87
Descente de croix, page 119
Le Verrou, page 120
La Parabole des aveugles, page 121
Tarzan, page 122
Le Berceau, p 177
Nu descendant un escalier, page 182



D

D. SUR LE CERCLE

La Vierge en gloire, page 89
Le Maître d'école, page 147
Les Deux Amies, page 176

côte, sans lien véritable, la composition peut donner l'impression de manquer d'unité. Aussi trouve-t-on peu de compositions s'appuyant et s'étageant franchement sur la verticale de l'image.

Les compositions basées sur la diagonale de l'image

Bon compromis entre le paisible étalement d'une composition horizontale et l'abrupt d'une composition franchement verticale, ce sont des compositions éminemment dynamiques. Elles invitent l'œil à "glisser" le long de la pente naturelle de la diagonale. De ce fait, elles suggèrent facilement l'idée de mouvement, de chute ou d'élévation, selon que la composition s'organise autour de la diagonale montante ou de la diagonale descendante de l'image (chapitre 7).

Toutefois, il est assez rare que les diagonales naturelles de l'image soient retenues comme axe d'une composition, car ceci reviendrait à la partager en deux parties trop égales et symétriques. Le plus souvent, on préférera donc décaler la "diagonale" légèrement vers le bas ou vers le haut.

Les compositions plus ou moins circulaires

Plus rares, elles s'organisent quelquefois autour du centre géographique de l'image, et elles s'apparentent alors à une composition symétrique, dont elles ont la solennité et la relative froideur. En revanche lorsque leur point central se situe en dehors des axes de l'image, elles s'apparentent à une composition décentrée et donnent une plus grande impression de naturel.

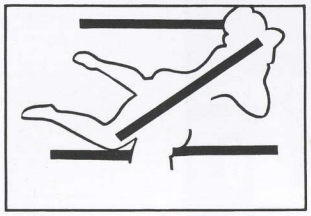
Les compositions en triangle

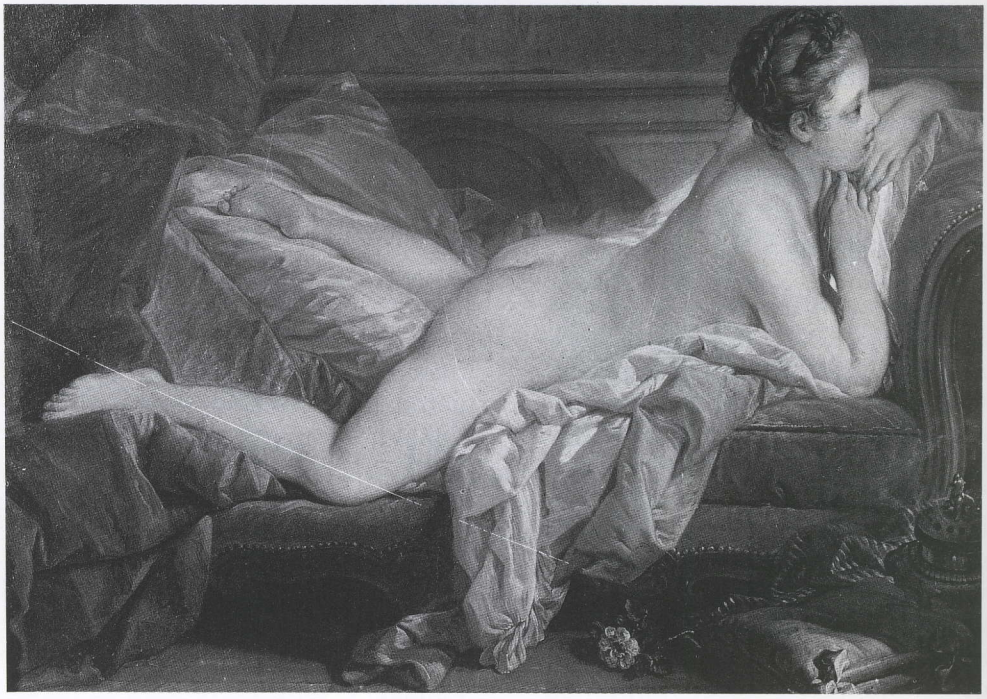
Face à un sujet constitué d'un grand nombre d'éléments primitivement orientés en tous sens, le mieux qu'on puisse faire sera de ramener le tout à des formes géométriques simples.

Excluons cependant le carré : quatre angles et quatre côtés, obligatoirement parallèles au cadre de l'image, engendreraient une composition trop rigide, trop symétrique et régulière, manquant finalement de vie. Par contre, le triangle (rectangle, isocèle, renversé, couché) ne présente pas le même inconvénient car deux de ses côtés au moins ne sont pas parallèles au cadre de l'image. C'est une solution de composition plus vivante, assez souvent retenue par les artistes.Pourvu que le sujet s'y prête, cela va de soi.

La composition en triangle peut prendre des formes très diverses. Tantôt les éléments principaux de la composition s'inscriront rigoureusement à l'intérieur du triangle dont les côtés seront considérés comme autant de "lignes directrices" disposées en triangle. D'autres fois, certains éléments secondaires de la composition seront disposés plus ou moins en triangle autour du sujet principal, même à bonne distance, de façon à le "recadrer" à l'intérieur du cadre naturel de l'image. Cela aura généralement pour effet de le mettre particulièrement en valeur.

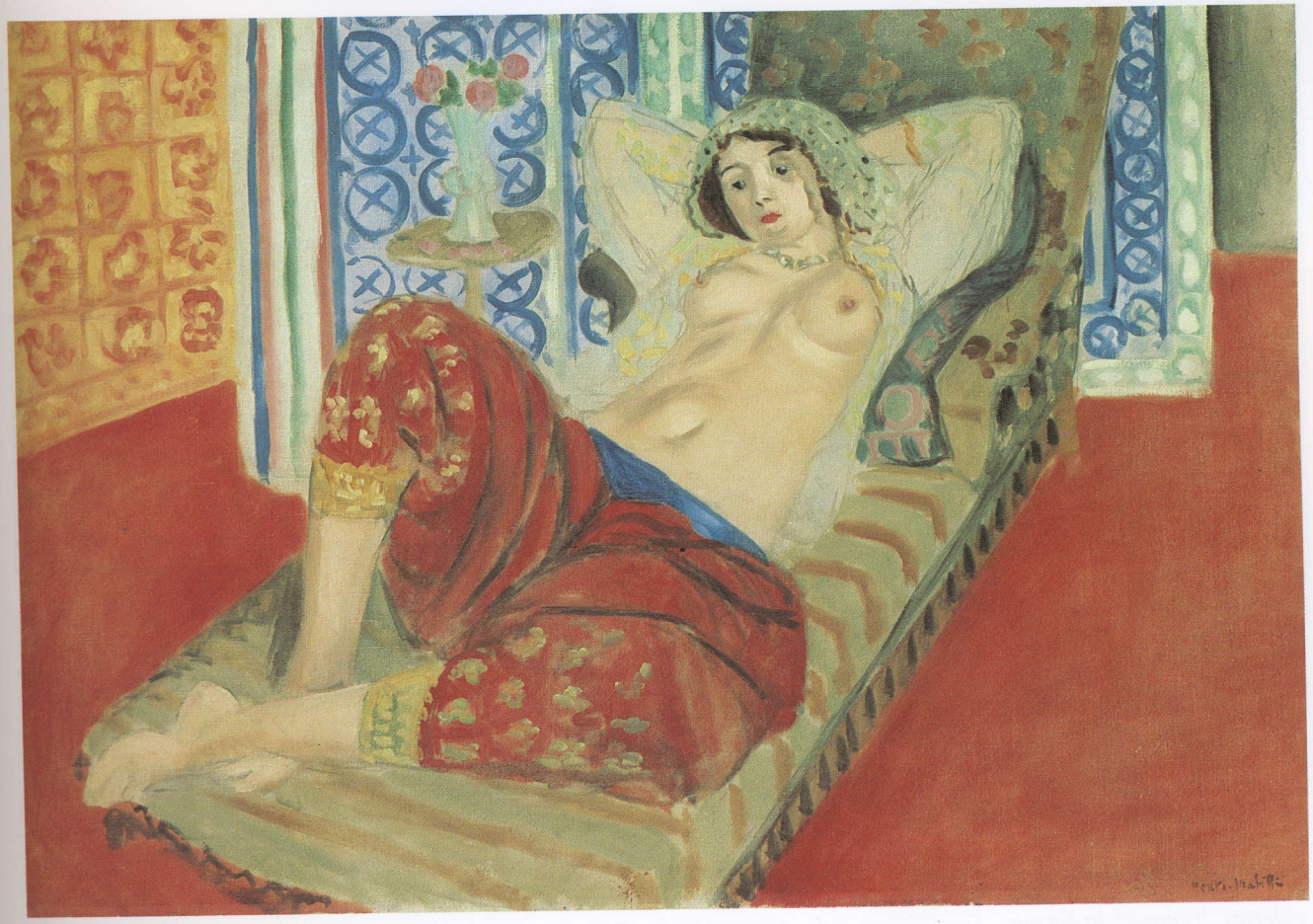
LA COMPOSITION BASÉE SUR LA DIAGONALE



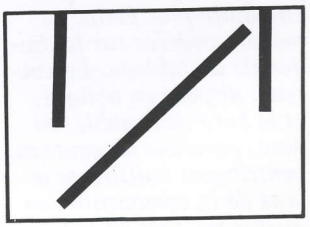


FRANÇOIS BOUCHER (1703-1770) : "JEUNE FILLE COUCHÉE"

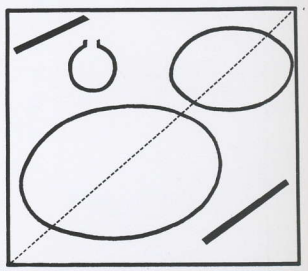
Bel exemple de composition dynamique basée sur la diagonale naturelle de l'image. Voyez aussi comment la composition est assise sur la ligne de force horizontale inférieure du tableau, en application de la règle des tiers. Cette opposition de la diagonale avec une horizontale est sans doute l'une des plus heureuses solutions de composition car elle combine mouvement (l'oblique) et repos (l'horizontale). Cette solution de composition est celle que l'on rencontre le plus souvent, sous des formes très diverses, dans la peinture de chevalet. Matisse, par exemple, en des circonstances à peu près identiques oppose à la diagonale une série de verticales, ce qui revient pratiquement au même. En haut du tableau de François Boucher, notez également la présence d'une seconde horizontale, plus discrète, qui ferme la composition dans sa partie supérieure et contribue à recadrer le corps de la jeune femme à l'intérieur du cadre naturel de l'image. Ainsi, le regard est invité à ne pas quitter la zone où se trouve le sujet principal.



H. MATISSE (1869-1954) :
"ODALISQUE À LA CULOTTE ROUGE".



FORMES CIRCULAIRES OBLIQUES ET DIAGONALES



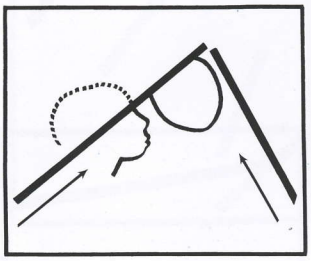
CLAUDE MONET (1840-1926) :
"LES GALETTES"

Quoique cette nature morte paraisse très spontanément cadrée, elle n'en est pas moins fort bien architecturée. La composition, particulièrement bien mise en valeur par le choix d'une vue en plongée, est basée principalement sur l'opposition de plusieurs formes circulaires (aux larges cercles des galettes "répond" la forme circulaire plus petite du pichet) cadrées sur la diagonale du tableau. Le couteau, disposé en oblique, et le bord de la table, en haut, parallèle au couteau, contribuent à affirmer le sens de la composition en diagonale, tout en la fermant dans sa partie supérieure (le bord de la table) et dans sa partie inférieure (le couteau). Ainsi, quatre objets des plus quotidiens peuvent-ils devenir un tableau appétissant pour le regard.

LA COMPOSITION BASÉE SUR LE TRIANGLE

A. RENOIR (1841-1919) :
"PORTRAIT DE DEUX FILLETTES"

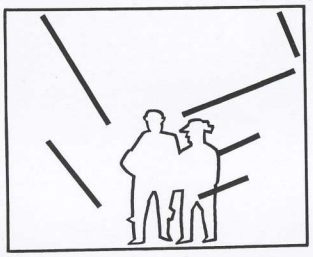
De tous temps, la composition en triangle (ou pyramidale) a été utilisée par les artistes comme moyen de mettre le sujet ou une partie du sujet particulièrement en valeur.
Les deux lignes obliques convergentes, éminemment dynamiques, représentées par deux des côtés du triangle, conduiront irrésistiblement le regard jusqu'à la pointe du triangle où se trouvera cadré l'élément de la composition sur lequel on désire plus particulièrement attirer l'attention.
Lorsqu'un ou plusieurs personnages seront cadrés dans un triangle, l'élément que l'on placera le plus souvent dans la pointe du triangle sera le visage du sujet, de façon qu'il s'impose au regard du spectateur (voir aussi "La Liberté guidant le peuple", de Delacroix, page 173).
De plus, lorsque plusieurs personnages ayant le même intérêt s'inscrivent dans un triangle, l'artiste prendra souvent le parti de rapprocher autant que possible les visages dans la pointe du triangle, de façon à ne pas multiplier les points d'intérêt.

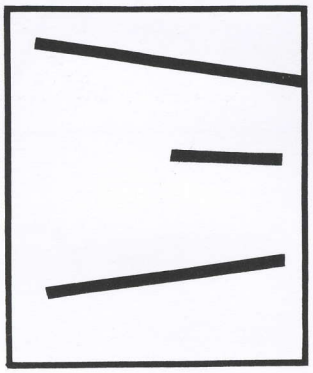


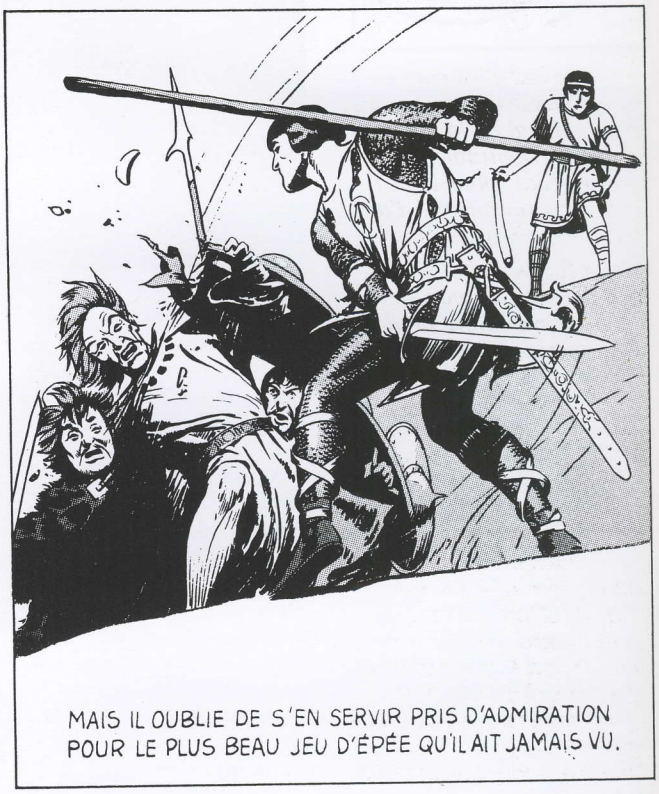
LA CHARPENTE SECRÈTE D'UNE COMPOSITION

REMBRANDT (1606-1669) :
"LA RONDE DE NUIT"

Toutes les compositions ne sont pas basées sur la géométrie du triangle, du rectangle ou du cercle. Mais elles n'en sont pas moins subtilement architecturées et charpentées, le plus souvent par le moyen d'une série de lignes plus ou moins secondaires, mises en parallèle, qui rythment la surface du tableau et concourent à l'unité de la composition. Par exemple, voyez comment Rembrandt se rend maître de la diversité agitée d'une foule de personnages : vingt-huit adultes et trois enfants au total, disposés très librement et qui semblent aller de l'avant dans le plus grand désordre. Il tisse un réseau régulier de lignes orientées dans le même sens, qui forment une trame sous-jacente à sa composition.
A gauche, la hampe du drapeau, le fusil de l'homme d'armes et la canne du capitaine de la







HAROLD FOSTER :
"PRINCE VAILLANT"

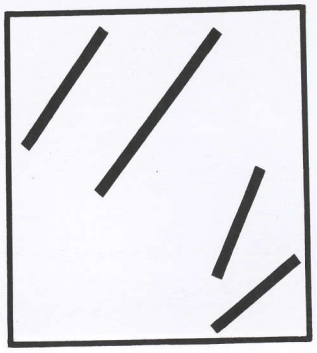
© KFS / Editions Futuropolis.

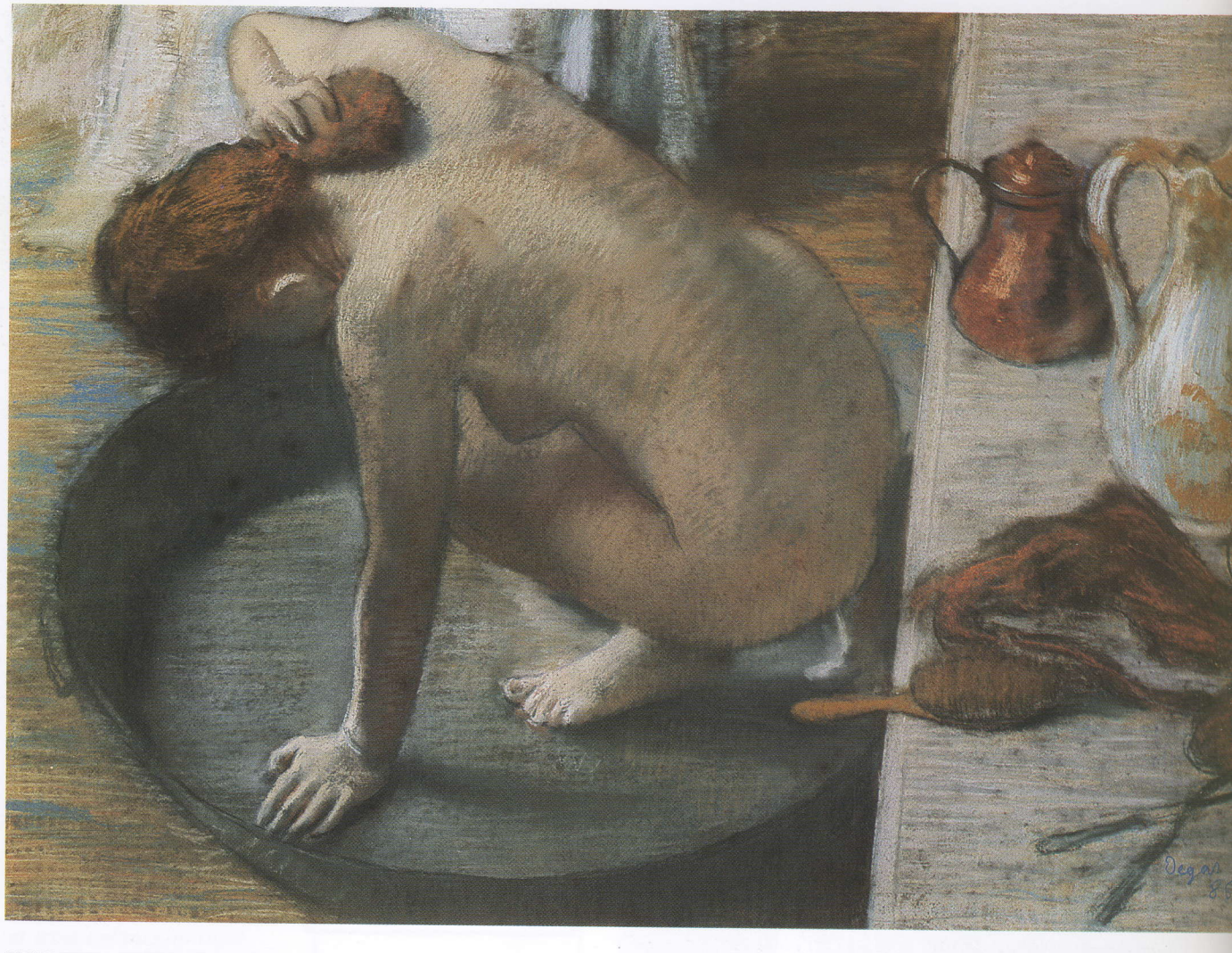
compagnie (l'homme en noir) sont orientés en oblique exactement dans le même sens.
Ces obliques se répètent à l'autre extrémité de la composition (à droite, une des piques, le tambour et le joueur de tambour lui-même).
Au centre du tableau et à droite, une autre série de lignes obliques et parallèles orientées dans le sens inverse (la hallebarde de cérémonie tenue à la main par l'officier vêtu de blanc, les fusils des hommes d'armes et la pique à l'arrière-plan) s'opposent à la première série d'obliques.
Néanmoins, elles convergent toutes vers le personnage central de la composition (le capitaine de la compagnie), pour le désigner plus sûrement à l'attention des spectateurs.

Cette façon de mettre arbitrairement en parallèle un certain nombre de lignes sous-jacentes à une composition afin de l'architecturer et de la rythmer, est l'un des moyens les plus souvent utilisés par les peintres et les dessinateurs, toutes époques confondues. Par exemple, voyez comment un dessinateur de notre époque, Harold Foster, donne un sens à une composition impliquant à l'origine une grande confusion (l'affrontement brutal de deux guerriers), par l'effet de plusieurs obliques mises à peu près en parallèle.
Quoique bien architecturée, la scène ne manque ni de vie ni de mouvement.

G. BRAQUE (1882-1963) :
"PORT EN NORMANDIE"

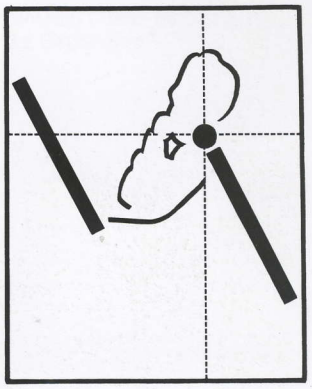
Le traitement cubiste du sujet, son éclatement en multiples facettes imbriquées de façon apparemment désordonnée, n'entraîne cependant pas l'abandon de toute idée de composition. Ici, Georges Braque architecture et charpente son sujet par une série d'obliques parallèlement disposées, qui rythment discrètement la surface du tableau, aident à stabiliser les formes et concourent à l'unité de la composition.





DEGAS (1834-1917) : "LE TUB"

LA CHARPENTE SECRÈTE D'UNE COMPOSITION



B. MORISOT (1841-1895) : "FEMME À SA TOILETTE"

La mise en parallèle de certaines lignes, ou la répétition de certaines formes, permet aussi de stabiliser une composition. Sur le tableau de Degas, la ligne (presque) verticale du bras droit du modèle (cadré sur une ligne de force naturelle de l'image, en application de la règle des tiers) constitue un heureux rappel de la grande ligne, presque verticale, qui délimite la bordure de la table. De même, la ligne semi-circulaire du plus grand des deux pots, à droite, constitue un rappel de la grande ligne circulaire (la bordure du tub) visible de l'autre côté du tableau. A l'occasion voyez, à droite, comme l'anse du plus petit des deux pots et le manche de la brosse à cheveux coupent la grande ligne verticale, créant ainsi des passages entre la partie rectangulaire de la composition et sa partie circulaire. Ainsi, la composition est bien équilibrée et homogène, malgré la grande disparité des formes représentées.

La simplicité du propos n'exclut pas l'existence d'une solide charpente. Sur le tableau de B. Morisot, par exemple, la mise en parallèle de la ligne du dos du modèle avec la ligne inclinée du miroir donne un sens à la composition.
La ligne semi-circulaire du bras droit constitue un lien logique entre ces deux principales poutres maîtresses, et contribue à souder le tout.
Notez également le cadrage de la jeune femme sur l'une des lignes de force naturelles de la composition, en application de la règle des tiers, de sorte que son visage est cadré sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image (chapitre 10).

Faut-il ou non fermer une composition ?

La nécessité de composer est, pour une large part, dictée par le phénomène de la vision chez l'homme : il s'agit de prendre en charge le regard du spectateur, de le conduire puis de le fixer là où se trouvent le sujet ou le motif principal de la composition. Il ne faut cependant pas que l'œil, suivant la pente naturelle des grandes lignes directrices qui rythment la surface de l'image ou du tableau, soit fâcheusement entraîné hors du cadre de l'image. L'efficacité expressive de cette dernière en souffrirait. C'est pourquoi la nécessité de "fermer" plus ou moins discrètement la composition s'imposa de tous temps aux artistes.

En pratique, "fermer" une composition consiste à prévoir en proche bordure du cadre de l'image quelques lignes secondaires verticales, horizontales ou même obliques, qui arrêteront le regard et empêcheront son glissement inopportun hors de l'image.

Nombre de sujets ne nécessitent cependant pas cette précaution. Ce sont tous les sujets relativement simples, ne représentant qu'un seul élément (un seul objet ou personnage, devant un arrière-plan neutre, par exemple) sur lequel le regard s'arrêtera et se fixera sans difficulté.

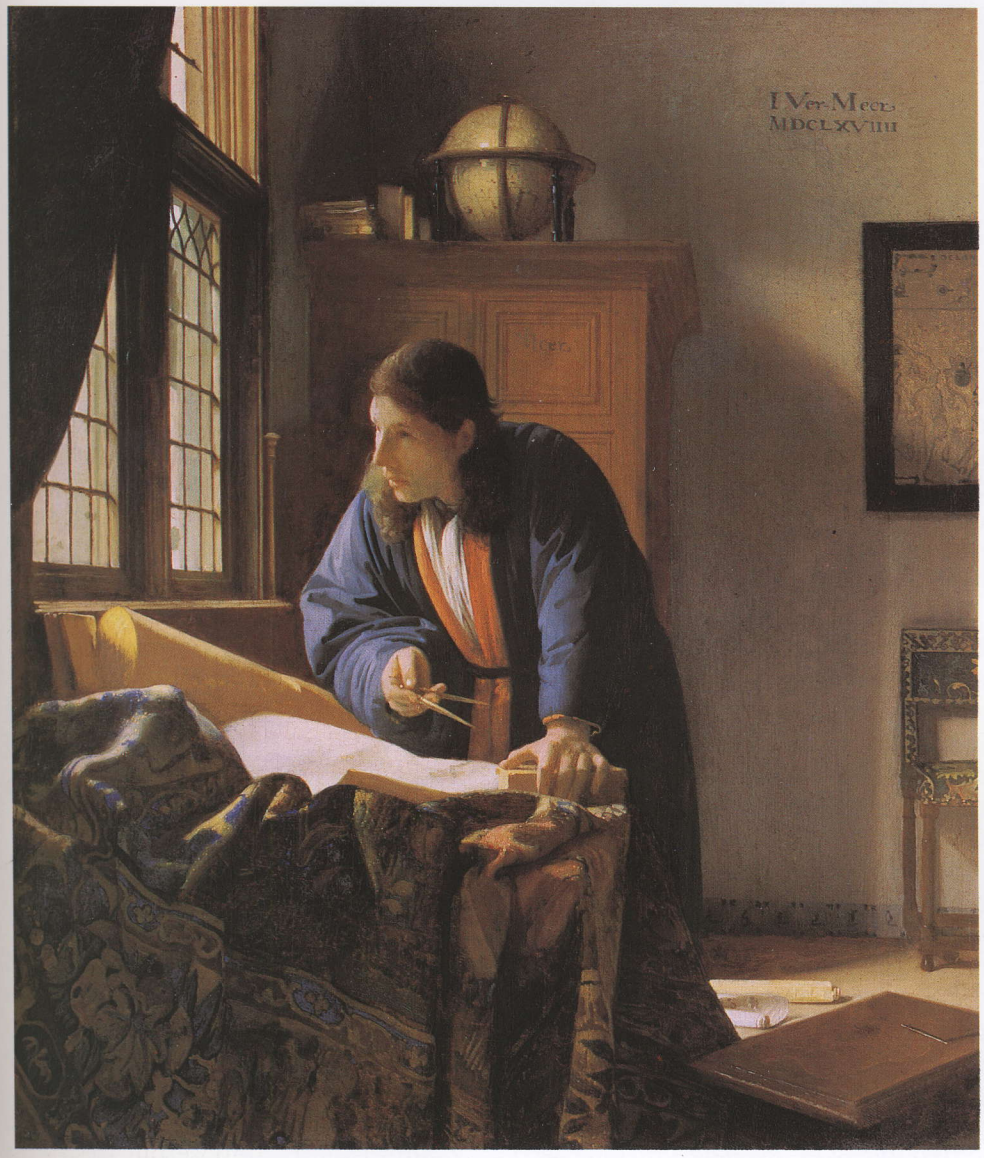
Il existe également nombre de sujets plus complexes qui peuvent s'accommoder d'une composition "ouverte". Par exemple, le fait de ne pas fermer une composition représentant une foule nombreuse et indifférenciée, peut expressivement signifier la présence d'une foule bien plus nombreuse au-delà du cadre de l'image. En revanche, pour peu qu'on veuille plus particulièrement désigner au regard un certain nombre de personnages mêlés à cette foule, il vaudra mieux revenir à une composition plus ou moins discrètement fermée.

Enfin, il existe de nombreux cas où la composition (une composition en triangle, par exemple), lorsqu'elle recadre suffisamment le sujet principal et fixe sur lui le regard, ne demande pas à être par ailleurs "fermée".

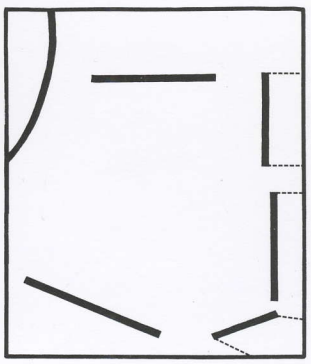
Lorsqu'il s'impose, le "verrouillage" de la composition pourra prendre des formes très diverses, quelquefois si subtiles qu'elles seront pratiquement indiscernables par un amateur ou un critique non averti.

Tantôt les lignes qui ferment la composition s'imposeront très visiblement au premier plan, voire même en avant-plan de l'image (chapitre 11).

Par exemple, les peintres hollandais du XVII[e] siècle se servaient souvent des éléments de décor environnant le sujet principal. Le montant vertical d'une fenêtre, bien visible en bordure du tableau, fermait la composition d'un côté, tandis qu'un lourd rideau, vertical ou légèrement en oblique, occupant parfois toute la hauteur du tableau, bloquait la composition de l'autre côté. Enfin, le dessin de quelques poutres parallèles au cadre de l'image fermait souvent celle-ci dans sa partie supérieure.



VERMEER (1632-1675) :
"LE GÉOGRAPHE"



EXEMPLE DE COMPOSITION FERMÉE

La composition la mieux fermée est celle qui le sera le plus discrètement possible, à l'aide d'éléments empruntés au décor, de préférence vus en amorce de l'image afin qu'ils n'attirent pas exagérément le regard.
Ici, la forme légèrement circulaire d'une tenture en amorce de l'image ferme la composition sur la gauche.

Un tabouret disposé en oblique, également vu en amorce, dans le coin opposé, ferme la composition dans sa partie inférieure.
A l'arrière-plan, la grande ligne droite à peine brisée en son milieu, engendrée par la bordure d'un cadre et le montant d'une chaise, ferme la composition sur la droite, pratiquement sur toute sa hauteur.
Enfin, la ligne horizontale qui délimite le haut du buffet constitue une plus discrète invitation à ne pas quitter du regard l'espace où est cadré le sujet principal.

Cette façon de fermer une composition avec des éléments relativement neutres vus en amorce de l'image (chevauchant le cadre), offre l'avantage de suggérer l'espace plus vaste entourant le sujet. Tout en étant fermée, la composition reste aérée et donne une meilleure impression de naturel.

D'autres fois, les lignes qui ferment la composition seront très discrètes et n'apparaîtront que dans les lointains (un arbre, un simple élément de décor ou d'architecture, un personnage, parfois vus en simple amorce de l'image et dont la forme sera même très estompée).

De plus, ces lignes seront souvent brisées en plusieurs endroits, voire assez espacées, afin de laisser pénétrer un peu d'air extérieur dans le tableau. Car il ne s'agit pas de refermer la composition dans un espace hermétiquement clos. Comme tout être vivant, elle doit "respirer" et donner une impression de spontanéité et de naturel.

Enfin, en l'absence de tout élément qui puisse utilement servir à "fermer" la composition, une simple surface colorée en bordure du tableau, tranchant plus ou moins avec le reste de la composition, sera parfois suffisante.

Par exemple, un dégradé dans un ciel, nettement plus foncé dans sa partie supérieure, ramènera le regard vers le centre plus éclairé du tableau. Il s'agit là d'un des plus subtils moyens de fermer une composition, souvent utilisé par les peintres quand l'effet pictural pur commença à compter davantage que la représentation réaliste du sujet, c'est-à-dire à partir de l'époque impressionniste.

L'unité de la composition

Il est difficile de définir précisément ce qu'est une belle image ou un beau tableau, tant les conceptions du beau peuvent fluctuer d'une époque à l'autre, sinon d'un individu à l'autre. Mais on peut dire ce qu'est une bonne image, efficacement expressive. C'est une image qui traduit clairement les intentions de l'artiste, frappe son public, le touche au vif et s'incruste profondément dans sa mémoire. Pour obtenir ce résultat, il est essentiel que la composition présente une certaine unité. Tous les éléments de la composition, originellement disparates, doivent former un tout et produire un effet d'ensemble. Grâce à quoi le spectateur ressentira, dès le premier coup d'œil, le "choc" émotionnel que toute œuvre artistique est censée produire.

En pratique, cette notion d'unité sera présente à toutes les étapes de la conception d'une image.

Dès le premier stade, malgré l'inspiration qui pousse souvent à d'inutiles envolées, il faudra s'en tenir à n'exprimer qu'une idée principale par image. Rien n'est plus désarmant pour le regard qu'une composition qui multiplie les anecdotes. Rien n'est plus désarmant pour l'esprit qu'une œuvre qui développe plusieurs "discours" à la fois.

Ensuite, il faudra hiérarchiser convenablement les divers composants de l'image (chapitre 3). Quel personnage ou groupe de personnages mérite-t-il d'être particulièrement valorisé ; le décor ou le paysage environnant ne joue-t-il pas un rôle trop envahissant ; un groupe de personnages trop "actif" au premier plan n'attire-t-il pas exagérément l'attention au détriment du reste... sont des questions que l'artiste sera

nécessairement amené à résoudre en vue de donner plus d'unité à sa composition.

Des lignes directrices bien choisies (chapitre 7), reliant plusieurs éléments épars, contribueront également à souder la composition. Ainsi qu'une judicieuse répartition des masses (chapitre 8).

Les "passages" entre les différentes parties de la composition

Une composition partagée par des grandes lignes directrices peut donner l'impression d'être constituée de différents morceaux posés les uns à côté des autres, et de manquer ainsi d'unité. C'est pourquoi les artistes peintres prennent souvent soin de ménager des "passages" entre les différentes parties de leur composition, de sorte que le regard puisse circuler plus aisément d'une zone à l'autre.

Le plus souvent, ces passages seront constitués par un simple élément emprunté au sujet, qui débordera de la zone où il se trouve sur la zone voisine.

On pourra aussi ne pas fermer entièrement une forme, en atténuer les contours par endroits, pour que le regard passe en douceur de cette forme à la forme voisine.

Ou bien, au niveau du traitement pictural de l'œuvre, on pourra faire légèrement déborder une plage colorée sur sa voisine.

Ces passages devront en tout cas rester discrets et paraître aussi naturels que possible. Il s'agit d'un de ces secrets artifices de composition dont le spectateur doit seulement éprouver les effets.

La lumière, facteur d'unité d'une composition

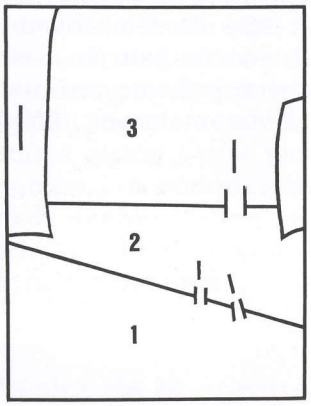
Lorsqu'il n'est pas possible de relier suffisamment entre eux les différents éléments d'une composition, on peut encore y remédier en jouant sur l'éclairage. On fera alors circuler la lumière d'un bout à l'autre de l'image, soit horizontalement, soit verticalement ou en diagonale. Cette coulée de lumière suffira souvent à donner une très grande unité à la composition, serait-elle même composée d'éléments très disparates. En pratique, cette opération consistera à estomper les ombres en certaines parties du sujet, ou à les éliminer purement et simplement.

Enfin, même si la composition se résume à un seul élément (un nu par exemple) on aura intérêt à faire circuler la lumière tout le long du sujet, dans le sens de son mouvement général, soit de haut en bas lorsque le sujet se présente verticalement, soit horizontalement, soit en oblique.

LES "PASSAGES" ENTRE LES DIFFÉRENTES PARTIES D'UNE COMPOSITION

La nécessité de ménager des passages entre les différentes parties du tableau s'impose d'autant plus que de grandes lignes directrices (ici, la ligne d'horizon et la bordure du bateau, au premier plan) partagent la composition en zones trop franchement distinctes et juxtaposées (ici, trois zones bien Ç délimitées).
Pour y remédier, voyez comment Hiroshige assure le passage du regard en douceur entre le premier plan (le bateau) et le second plan. Le geste du passager qui s'étire constitue un véritable goulet par lequel l'œil est tout naturellement conduit du premier plan au second plan de l'image. D'autre part les voiles des bateaux, qui chevauchent la ligne d'horizon au second plan et à l'arrière-plan, assurent le passage de l'œil en douceur de la partie médiane à la partie supérieure de la composition, ou inversement, cela va de soi. Toutes les parties de cette composition sont ainsi intimement liées, pour le plus grand plaisir de l'œil.

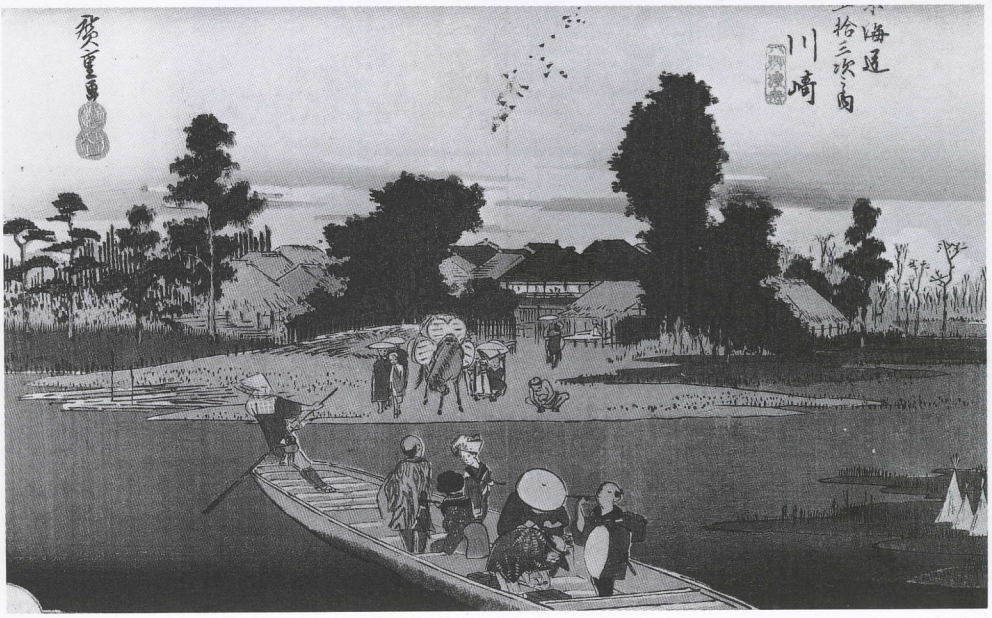
HIROSHIGE (1797-1858) : "ARAI"



AUTRES EXEMPLES

Le Tub, page 58
Le Pont d'Argenteuil, page 47

L'ÉLIMINATION DES DÉTAILS



HIROSHIGE (1797-1858) :
"LE BAC DE LA RIVIÈRE ROKUGO"

Les états successifs d'une estampe sont souvent révélateurs du dépouillement progressif auquel se livre l'artiste, en vue de dégager de grandes lignes directrices ou des formes plus simples qui parleront plus directement et plus efficacement au regard. Ainsi, à partir d'une première version relativement confuse où le pittoresque domine (en haut), se signalant par l'éparpillement des divers éléments représentés : au second plan, le personnage monte sur un radeau, l'imbrication confuse du toit des habitations, le mont Fuji trop présent..., Hiroshige en arrive à une version infiniment plus dépouillée (en bas). L'homme au radeau a été éliminé, la ligne des toits et la bordure de la grève tendent plus franchement vers l'horizontale, le mont Fuji se perd dans la brume. La composition se résume maintenant à la belle opposition d'une oblique (le bac) et d'une horizontale (l'arrière-plan dans son ensemble), donnant, bien mieux que le premier état, une belle impression d'harmonie, de calme et de sérénité.

L'élimination des détails et de l'anecdote

Un message visuel est toujours mieux perçu et mémorisé s'il contient peu d'informations. Voilà encore une notion relative au phénomène de la vision chez l'homme et dont les artistes ont instinctivement conscience. Ceci les conduit généralement à éliminer de leurs compositions les détails inutiles, anecdotiques ou pittoresques, insignifiants au sens propre du terme, et à simplifier la forme jusqu'à la ramener parfois à sa plus simple expression.

Une image peut être fouillée, composée d'un nombre important d'éléments divers parfois disparates. Elle peut être de ce fait visuellement "riche". Mais il ne s'agit pas de donner une impression de désordre et de confusion.

Les moyens de simplifier une composition au profit de l'effet d'ensemble ne manquent pourtant pas, plusieurs d'entre eux ayant d'ailleurs été donnés au début même du présent chapitre :

– Une bonne hiérarchisation des composants de l'image (chapitre 3) permettra de réduire l'importance et l'influence de certains éléments secondaires ou anecdotiques. S'ils ne peuvent être éliminés, ils seront au moins rejetés à l'extrême arrière-plan de l'image.

– Une bonne répartition des masses (chapitre 8) permettra souvent de fondre dans un ensemble plus vaste un certain nombre de détails insignifiants ou trop pittoresques.

– D'une autre manière, le flou artistique permet d'estomper les éléments qui pourraient inutilement solliciter le regard au détriment du sujet principal.

– Lorsque le sujet principal est intérieurement détaillé, travaillé, on aura souvent intérêt à simplifier autant que possible le décor environnant. A l'inverse, lorsque le "fond" est relativement détaillé, compliqué, on simplifiera autant que possible le sujet principal, soit en estompant ses détails intérieurs, soit en simplifiant sa découpe extérieure, ou en le montrant dans la pénombre simplificatrice d'un contre-jour.

– Le choix d'un arrière-plan neutre (chapitre 12) lorsque le sujet le permet, est sans doute le moyen le plus radical de simplifier une composition, puisque tous les éléments accessoires ou anecdotiques autres que le sujet principal seront tout naturellement éliminés.

– Enfin, nous allons voir, dès le prochain chapitre, combien un bon cadrage peut également contribuer à isoler le sujet principal de son environnement anecdotique.

Chapitre 6

L'art du cadrage

Lorsque l'artiste peintre ou le photographe ne peuvent pas arranger à leur gré les différents éléments de leur composition (paysage, sujet saisi sur le vif, etc.), ils n'en ont pas moins la possibilité d'imposer leur propre vision du sujet, par le moyen d'un cadrage approprié. Cadrer le sujet, c'est choisir à quelle distance il sera vu : dans le lointain ou, au contraire, vu de près. C'est aussi choisir l'angle de vue sous lequel il sera le plus expressif et le plus convaincant. Le cadrage implique donc un certain nombre de choix décisifs qui l'apparente de ce fait à l'acte créateur du peintre composant de toute pièce son tableau.

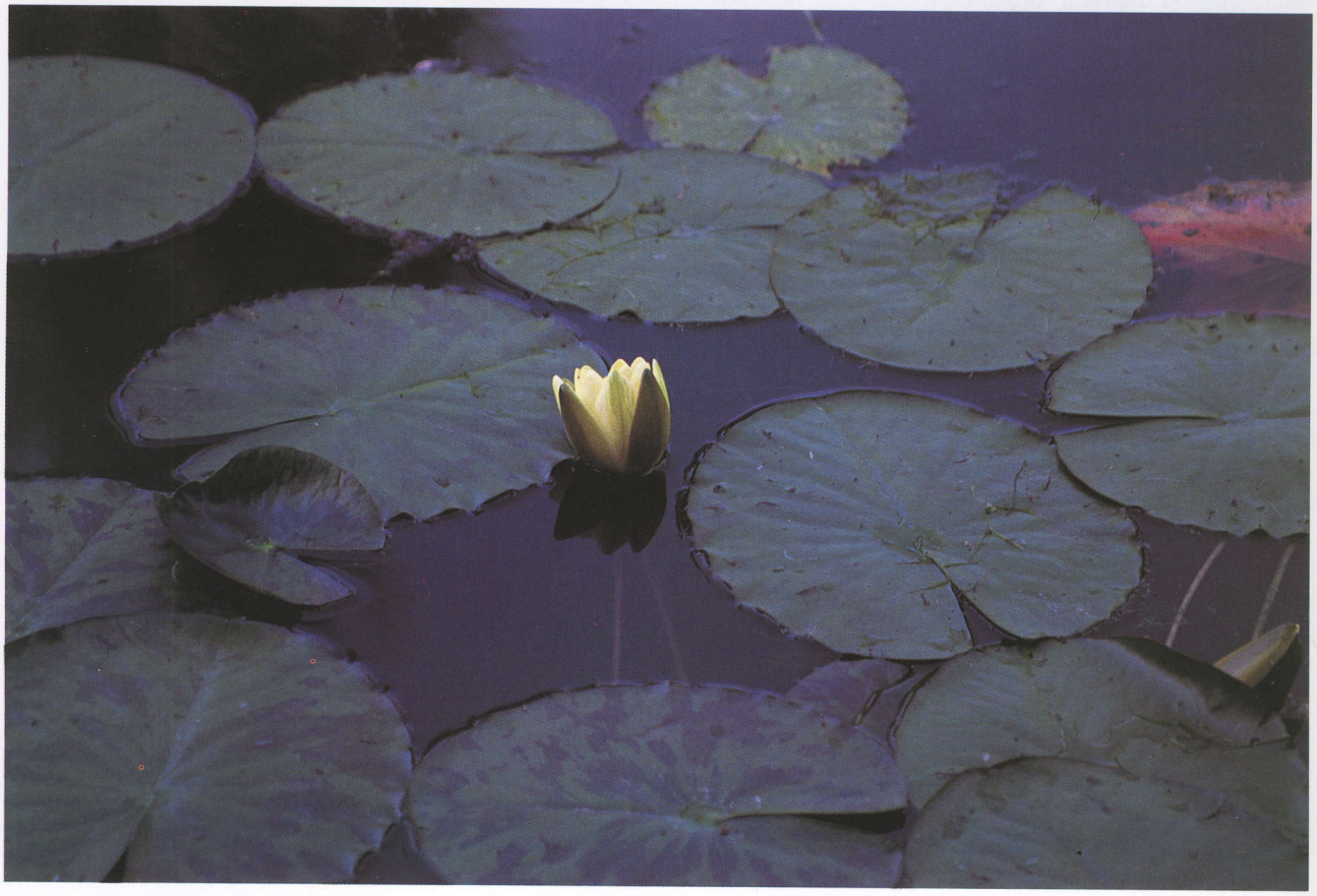
En peinture, la notion de cadrage à laquelle le cinéma, la bande dessinée ou la photographie nous ont habitués, est relativement récente. Jusqu'à l'époque impressionniste, sauf rares exceptions (les maîtres de l'école hollandaise du XVII[e] siècle, précurseurs du cadrage cinématographique moderne), le cadrage du sujet était assez peu diversifié d'un tableau à l'autre. Les artistes peintres s'en tenaient le plus souvent à présenter la scène en "plan général" (les personnages sont alors vus en pied sur le devant du tableau), cadrage relativement conventionnel donnant souvent l'impression que les personnages jouent la comédie sur le devant d'une scène de théâtre.

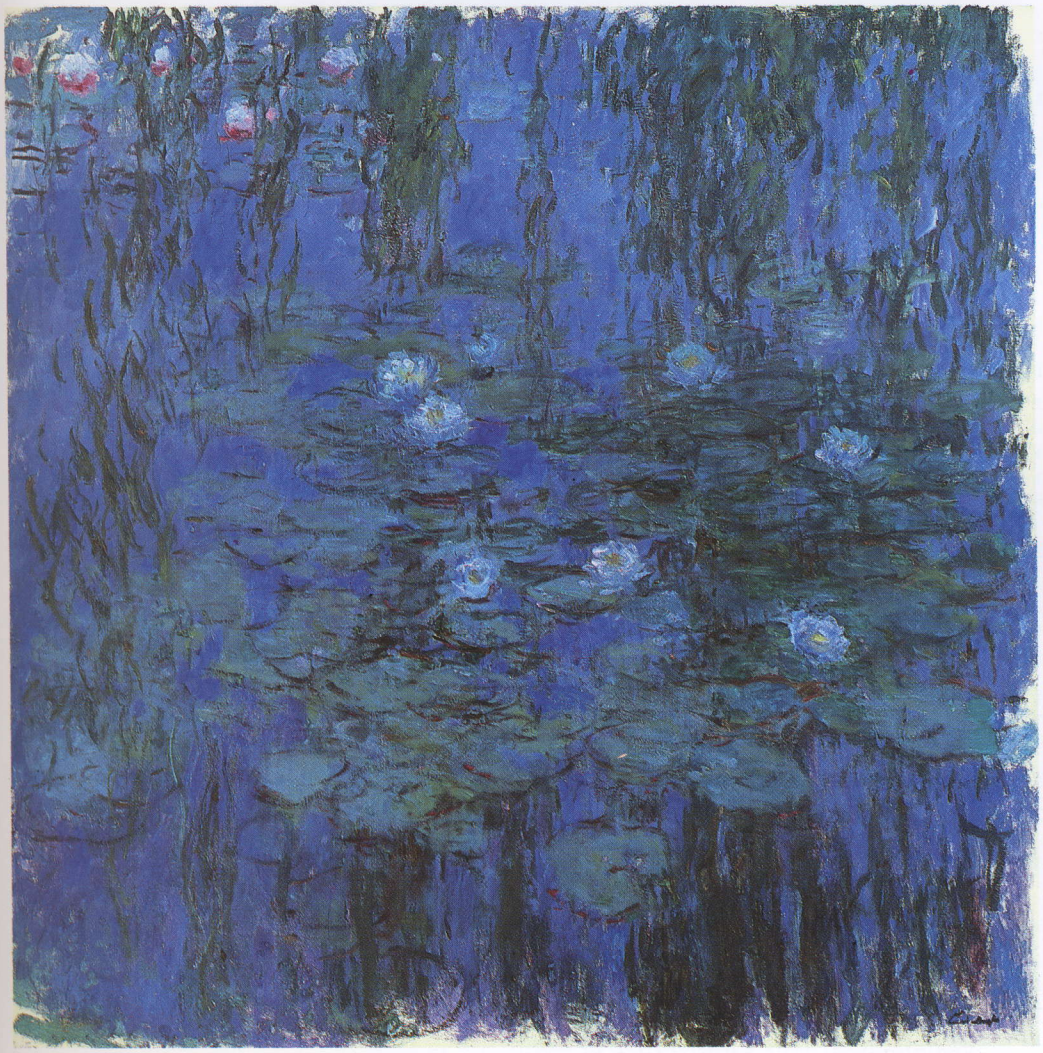
L'artiste qui révolutionna réellement le cadrage en peinture fut Edgard Degas, influencé tout à la fois par la photographie naissante (Degas fut lui-même un excellent photographe), par l'estampe japonaise et, peut-être également, par les peintres hollandais du XVII[e] siècle. Nouvelle utilisation de l'espace de tableau, "gros plan" sur le sujet, vue plongeante ou en contre-plongée, sujet vu de dos, avant-plan vu "en amorce" du tableau, Degas tenta avec bonheur toutes les expériences. Sans doute fut-il également influencé par Granville (1803-1847), génial dessinateur, collaborateur de "La Caricature" et du "Charivari", illustrateur de La Fontaine, de Swift ou Defoe, dont les recherches et les innovations en matière de cadrage : vues plongeantes ou en forte contre-plongée, dès 1830, annoncent le cadrage moderne tel que le cinéma, la photographie puis la bande dessinée le populariseront.

En pratique, quelle que soit la technique utilisée : peinture de chevalet, illustration, photographie, bande dessinée, etc., le cadrage expressif du sujet suppose plusieurs choix successifs concernant le format, le plan et l'angle de vue.

LA NOTION DE PLAN EN PEINTURE ET EN PHOTOGRAPHIE

LES NYMPHÉAS DU JARDIN DE MONET À GIVERNY (PHOTO DUC)





C. MONET (1840-1926) :
"LES NYMPHÉAS BLEUS"

Rompant avec les classiques, les peintres impressionnistes, et avec eux les photographes, furent les premiers à oser le plan rapproché, voire même le gros plan sur un simple morceau de nature inanimé. Le quotidien, le banal, le détail même, occupe alors toute la surface de l'image et s'en trouve tout naturellement ennobli. Sans doute est-ce là l'apport le plus important et le plus durable des impressionnistes que d'avoir ainsi promu le détail et le quotidien au rang de "sujet" principal du tableau.

Le choix du format

Le sujet sera toujours mieux rendu s'il est cadré dans le sens de sa dynamique naturelle. Par exemple, un format en hauteur magnifiera la flèche élancée d'une cathédrale. Au contraire, la vue d'une vaste étendue déserte : une plaine, un paysage panoramique, sera plus expressive sur un format en largeur, aussi allongé que possible.

Le choix du plan le plus expressif

Ensuite, il s'agira de décider sur quel plan de l'image sera vu le sujet (vu dans le lointain ou de près), ceci n'étant jamais sans incidence sur l'effet psychologique que produira le tableau, la photographie ou le dessin en bandes dessinées.

Par exemple, un monarque, une vedette de l'actualité, ou un simple objet inspireront très modestement le respect ou l'admiration s'ils sont cadrés dans le lointain, au milieu d'un décor ou d'un paysage avec lesquels ils se confondent plus ou moins. Par contre, ils affirmeront visuellement leur importance et inspireront plus facilement respect ou admiration s'ils s'imposent au tout premier plan de l'image.

A l'occasion, notons la double signification qui s'attache au terme de "plan". Ce terme peut aussi bien désigner le champ (l'espace) plus ou moins élargi que découvrira le spectateur (plan d'ensemble, plan rapproché, gros plan, etc.) que l'étagement en profondeur des différents composants de l'image. Aussi, toute image comprend en principe un avant-plan ou premier plan – c'est la portion d'espace s'étalant au devant du sujet –, un plan principal où se trouve le sujet, et un arrière-plan (en peinture, on parlait autrefois plus volontiers des "lointains") généralement occupé par le décor. De nos jours, beaucoup de peintres ramènent tous les composants du tableau sur un seul et unique plan, à la recherche d'un effet purement plastique, excluant tout effet réaliste de relief. Mais ils n'en continuent pas moins à choisir dans l'échelle des plans celui qui convient le mieux à l'idée qu'ils entendent exprimer.

L'échelle des plans

La vue d'ensemble ou plan de grand ensemble

C'est un plan essentiellement descriptif, un plan d'ambiance, qui découvre une vaste portion d'espace : décor, paysage, personnage isolé ou groupe de personnages dont l'action est nettement subordonnée au décor. Ce genre de plan se justifie par la nécessité de situer les personnages par rapport à leur environnement.

En peinture, la notion de cadrage en plan d'ensemble est apparue assez tardivement vers le milieu du XV[e] siècle, avec le paysage considéré en tant que tel. Avant cela, le décor ou le paysage étaient rejetés dans les lointains du tableau au profit de la représentation de l'être humain, affirmant sa présence au tout premier plan de l'image.

Plus tard, des peintres comme Canaletto (1697-1768) se spécialiseront dans la vue de très grands ensembles et en tireront des effets spectaculaires. Les peintres de l'époque impressionniste et leurs successeurs cadreront au contraire "de plus près" leurs paysages et en tireront des effets plus intimistes. Convenant idéalement à la description détaillée d'une très vaste portion d'espace, le plan d'ensemble s'accommode assez mal d'une surface de petite dimension. Les dessinateurs de bandes dessinées en sont d'ailleurs particulièrement conscients, qui n'hésitent pas à agrandir la surface d'une "case" lorsqu'il s'agit d'y cadrer un plan d'ensemble.

La vue en plan général

Dans une vue en plan général, le sujet principal (personnage, groupe de personnages, objet, etc.), vu dans son entier, sera cependant ramené vers le premier plan de l'image. S'il s'agit de personnages, ceux-ci seront donc vus en pied sur le devant de l'image, assez nettement détachés du décor.

Ce genre de cadrage a principalement pour effet de marquer nettement l'importance que l'on accorde au sujet principal par rapport à son environnement.

En peinture, ce genre de cadrage était de loin le plus fréquent avant les impressionnistes. C'est un cadrage cependant assez pompeux et théâtral, qui donne souvent la fâcheuse impression que les personnages jouent leur rôle sur le devant d'une scène de théâtre. Mais certains artifices de composition peuvent y remédier. L'ajout d'un avant-plan (chapitre 11) par exemple, ou certains angles de vue spéciaux (cadrage vu de dos, vue plongeante) donneront souvent plus de vie et de naturel à une scène à l'origine très conventionnellement cadrée en plan général.

La vue en plan moyen

Dans une séquence cinématographique ou dans un récit en bandes dessinées, le choix d'un plan moyen répond généralement au besoin d'attirer spécialement l'attention sur les personnages qui ont un rôle immédiat à jouer dans l'action. Il les isole d'un groupe plus important ou du décor et invite le spectateur à suivre de plus près leur action. Ils seront donc vus au tout premier plan de l'image, à peu près coupés au mollet ou à mi-cuisse.

En peinture, cette façon de se rapprocher familièrement du sujet fut assez rare durant tout le Moyen Âge, jusqu'à la Renaissance. La représentation de l'être divin ou de ses saints serviteurs impliquait en effet une certaine réserve de l'artiste vis-à-vis de son sujet (marquée par le plan général). Seules, quelques "Vierges à l'enfant" échapperont à cette convention. Une mère et son enfant, serait-il d'essence divine, est en effet un sujet déjà plus "familier", autorisant par conséquent une vue plus rapprochée en plan moyen.

PLANS D'ENSEMBLE

Marine, page 76
Vue de Haarlem, page 77
Pèlerinage pour Cythère, page 113
La Tempête, page 141

PLANS GÉNÉRAUX

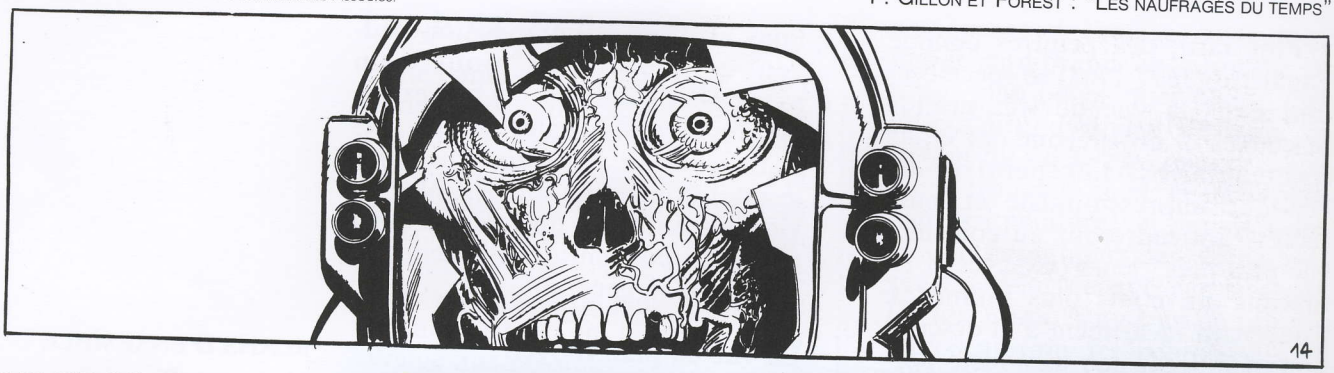
Le Charlatan, page 29
La Ronde de nuit, page 56

PLANS MOYENS

Après le bain, page 26
Les Repasseuses, page 32
Canotiers à Argenteuil, page 98

© HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

P. GILLON ET FOREST : "LES NAUFRAGÉS DU TEMPS"



LE GROS PLAN ET LE TRÈS GROS PLAN

Inconnu en peinture jusqu'à une époque assez récente (les hyperréalistes en feront grand usage), le très gros plan renforce l'effet du gros plan. Il permet de concentrer l'attention sur un détail à l'origine parfois insignifiant. Ici par exemple ("Les Naufragés du temps") le très gros plan permet de mettre essentiellement l'accent sur les yeux exorbités du sujet, ou là (Publicité Soupline) sur le regard et les larmes du bébé. Celles-ci nous "touchent" d'autant plus qu'elles sont à portée de notre main, si près que nous pourrions les essuyer. Telle est la force expressive du très gros plan : il implique directement le spectateur, frappe son imagination ou déclenche une émotion, mieux que ne le ferait tout autre plan.

PUBLICITÉ "SOUPLINE"

© HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés

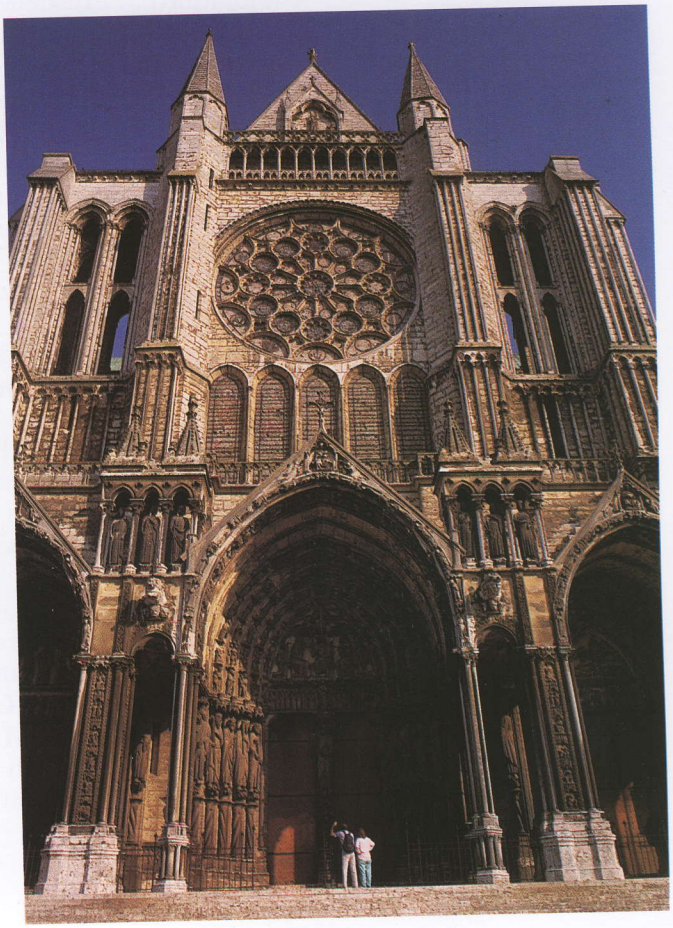
E. Bilal et Christin : "Les Phalanges de l'ordre noir"

Lorsqu'elle est axée sur des personnages, la vue en plongée les "écrase" sur le sol par le jeu normal de la perspective. Elle peut donc utilement servir à suggérer l'idée de leur effondrement physique ou psychologique. Plus souvent cependant, la vue en plongée permet de découvrir un vaste espace et d'en détailler tous les plans jusque dans les lointains.

LA VUE EN PLONGÉE ET EN CONTRE-PLONGÉE

L'angle de vue inverse, la contre-plongée, produit l'impression exactement contraire.
La forte déformation des lignes de perspective grandit le sujet de façon parfois impressionnante (lorsque la contre-plongée est très accusée) et magnifie les architectures.

Chartres (Photo Duc)



PLANS RAPPROCHÉS
La Rousse, page 13
Bab-el-Mandeb, page 102
La Guerre, page 178

TRÈS GROS PLANS
Les Naufragés du temps, page 72
Publicité Soupline, page 72

Le plan rapproché

Le plan rapproché accentue encore l'effet du plan moyen, lorsqu'on désire isoler le sujet et le détailler de très près. S'il s'agit d'un modèle vivant, celui-ci sera vu à peu près "en buste", coupé au niveau de la taille ou au niveau de la poitrine.

A partir du XV[e] siècle, il s'agit du genre de cadrage le plus souvent retenu pour le portrait (les "portraits en buste").

Le gros plan

Le gros plan, c'est le plan psychologique par excellence. Il détaille les traits caractéristiques d'un visage, révèle ou trahit l'expression et les jeux de physionomie d'un personnage (rire, peur, colère, etc.), met en évidence les sentiments ou les émotions qui l'agitent. Le sujet (le plus souvent, un visage) occupera alors la surface de l'image, tout décor ou présence extérieure étant de ce fait éliminés. S'il s'agit d'un simple objet (nature morte, photographie artistique ou publicitaire), le gros plan l'imposera au regard, tout en permettant d'apprécier beaucoup mieux sa texture, son relief ou sa matière.

Fréquent dans une séquence cinématographique ou dans une bande dessinée, le cadrage en gros plan resta relativement rare dans la peinture de chevalet avant l'époque impressionniste (Van Gogh, Renoir, puis plus tard Matisse, Picasso, Klee...). Mais on en trouve quelques exemples significatifs dès le XV[e] siècle, chez Roger Van der Weyden, Hans Memling...

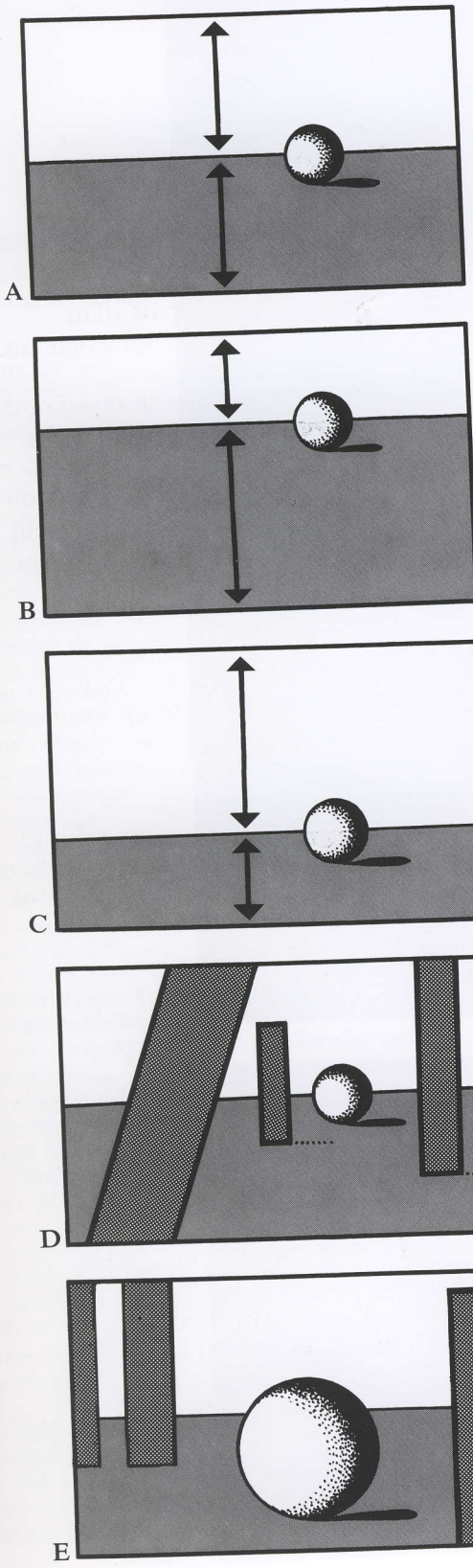
Le très gros plan

Le très gros plan accentue l'effet du gros plan. Il fouille un visage pour mettre en évidence certains jeux de physionomie (une bouche souriante ou déformée par la colère, l'éclat d'un regard) ou détaille un geste particulièrement significatif (une main qui saisit un objet, etc.). Le détail que l'on désire ainsi mettre en relief occupera alors toute la surface de l'image.

Avant notre époque, ce genre de cadrage était pratiquement inconnu dans la peinture de chevalet, à l'exception des études de détails que faisaient souvent les artistes avant l'exécution du tableau. En revanche, on en trouve de bons exemples de nos jours, chez les hyperréalistes, sans doute influencés par le cinéma et la bande dessinée.

Le choix de l'angle de vue

Cadrer expressivement le sujet, c'est également choisir l'angle de vue sous lequel le sujet se présentera. Ce choix se justifiera le plus souvent par le désir de suggérer ou de susciter certains sentiments ou certaines émotions chez le spectateur. Tout angle de vue échappant à la normale possède en effet sa propre signification, sa propre valeur psychologique.



L'EMPLACEMENT DE LA LIGNE D'HORIZON

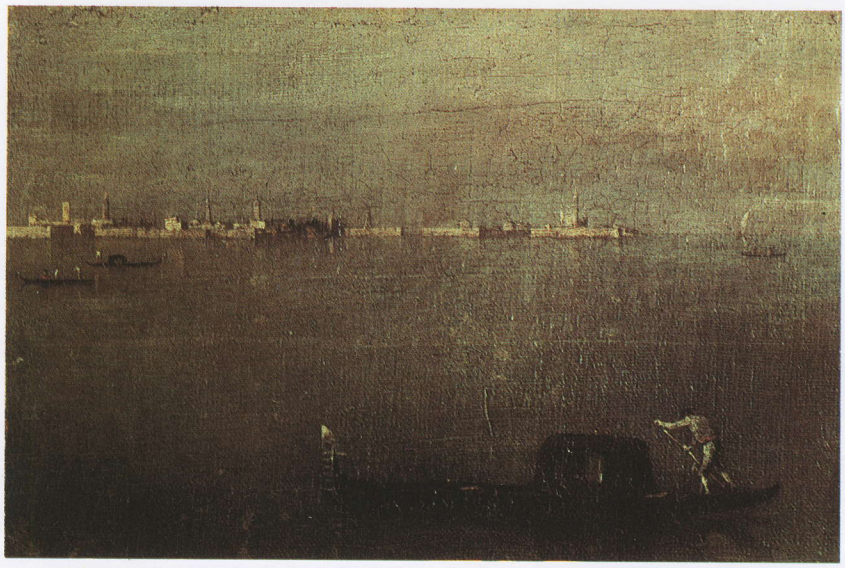
La ligne d'horizon est la ligne horizontale située au niveau des yeux du peintre ou du dessinateur lorsqu'il envisage le sujet dans son ensemble. Toujours présente dans une image faisant appel à un effet de perspective, elle est parfois très visible (espace dénudé, mer...), d'autres fois partiellement visible, lorsque des éléments divers : collines, végétation, constructions viennent en partie la masquer, sinon même invisible, quoique virtuellement présente derrière les accidents de terrain ou le décor qui la masquent entièrement. Le problème se posera toujours de savoir où la placer dans le tableau. Selon sa place, elle engendrera des espaces vides (le ciel) et des pleins (le sol, le décor...) qui produiront un effet tout différent.

*Le placement de la ligne d'horizon sur la ligne médiane du tableau (**A**) est une solution assez peu souvent retenue car elle engendre deux surfaces trop égales et symétriques (pleins et vides, ciel et terre). Certains artistes, cependant, exploitent avec bonheur cette particularité, lorsqu'il s'agit de suggérer la monotonie ou le calme, la tranquillité ou la sérénité d'un paysage. La monotonie voulue du cadrage sert alors à des fins réellement expressives (voir le tableau de Millet, page 76).*

*En revanche, le placement de la ligne d'horizon sur l'axe horizontal du tableau ne donnera plus la même impression de monotonie lorsqu'elle sera brisée en plusieurs endroits par quelques lignes secondaires disposées verticalement ou en oblique (**D**), ou lorsque le sujet principal (ici, arbitrairement représenté par une sphère) affirmera sa présence au premier plan de l'image (**E**).*

*Beaucoup plus souvent, toutefois, la ligne d'horizon sera placée sur la ligne de force supérieure de l'image, en application de la règle des tiers, comme dans le tableau de Guardi page 76, ou sur sa ligne de force inférieure, comme dans le tableau de Daubigny (page 76), partage inégal mais particulièrement harmonieux (**B et C**).*

Lorsque la ligne d'horizon sera placée beaucoup plus bas (ou beaucoup plus haut), le déséquilibre très marqué entre les pleins et les vides suggérera généralement une idée très précise (par exemple, le "poids" exorbitant du ciel sur un paysage désertique).



L'EMPLACEMENT DE LA LIGNE D'HORIZON

F. Guardi (1712-1793) : "La Lagune grise"

J. F. Millet (1814-1875) : "Le Parc à moutons, clair de lune"

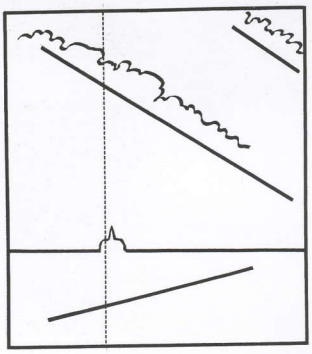
Ch. F. Daubigny (1817-1878) : "Marine"

L'IMPORTANCE DU CIEL

Les plus belles images ne sont pas toujours les plus spectaculaires. Ainsi, voyez comment J. Van Ruysdael, à partir d'un paysage assez plat, d'où n'émerge aucun élément vraiment remarquable parvient à animer sa composition. Tout d'abord, notez le placement de la ligne d'horizon à peu près sur la ligne de force inférieure du tableau (voir "la règle des tiers", chapitre 5). Ceci a pour résultat d'assurer une harmonieuse répartition des pleins et des vides. Ensuite, selon le principe de l'opposition des lignes (chapitre 7), Ruysdael oppose une série d'obliques à cette grande horizontale. En bas, la ligne oblique des champs fuit vers le lointain. En haut, la ligne formée par la bordure des nuages converge elle-même vers le même point de la composition. Ainsi, l'artiste réussit le prodige de mettre "en perspective" et d'animer sensiblement un paysage qui se présentait à l'origine entièrement à l'horizontale et pouvait de ce fait donner une fâcheuse impression de monotonie.

Voyez également comment les peintres hollandais traitent le ciel, toujours si présent dans leur plat pays. Celui-ci n'est jamais considéré comme un "vide" accessoire ou comme une simple anecdote météorologique. La masse des nuages et les grandes lignes directrices qu'ils engendrent sont soigneusement composées et participent à l'ambiance et à la plastique générale de l'image. Le ciel devient un élément actif du paysage, lorsqu'il n'en constitue pas le sujet principal. Ici, Ruysdael marque franchement l'importance qu'il lui accorde, non seulement en abaissant la ligne d'horizon vers le bas de l'image, mais aussi en cadrant le sujet dans le sens de la hauteur, alors que le paysage impliquait logiquement un format horizontal.

J. VAN RUYSDAEL (1629-1682) : "VUE DE HAARLEM"



L'angle de vue normal

Le point de vue "normal", de loin le plus fréquent dans un film ou une bande dessinée comme en peinture jusqu'à une époque récente, est celui où l'artiste (ou le réalisateur) se place tout simplement au niveau du sujet pour l'observer et le représenter, c'est-à-dire à peu près à hauteur d'homme. C'est un angle de vue qui donne une vue objective de la scène considérée, sans déformation sensible de perspective. Voir par exemple "La Ronde de nuit" de Rembrandt. page 56.

L'angle de vue plongeant
(la "plongée" légère ou accentuée)

Le sujet (personnage, architecture, objet, etc.) sera alors vu du dessus, à partir d'un point de vue plus ou moins élevé. La vue en plongée pourra être très légère, moyenne (par exemple, lorsque la scène sera vue à partir d'une fenêtre) ou beaucoup plus accentuée, lorsque l'artiste se placera beaucoup plus haut (colline, montagne, etc.) pour considérer son sujet.

On parlera de vue en plongée objective, lorsque la scène est vue à partir d'une hauteur réelle, incluse dans le cadre de l'image (à partir d'une fenêtre, du haut d'un escalier ou d'une colline...). Et de plongée subjective, lorsque la scène sera vue d'une hauteur supposée qui ne figure pas dans le cadre de l'image (à partir du plafond du lieu où se situe la scène, ou vue du ciel, etc.).

L'intérêt le plus immédiat de la vue plongeante, c'est de découvrir un vaste espace qui, sans cela, serait masqué en partie par les éléments se trouvant au premier plan de l'image, à plus forte raison lorsque ceux-ci sont volumineux ou relativement pressés les uns contre les autres (une foule, par exemple). Avec une vue en plongée relativement accentuée, les différents plans de l'image seront bien différenciés. L'œil englobera la scène dans son plus vaste ensemble et pourra la détailler jusqu'en ses extrêmes lointains.

Mais la vue en plongée possède avant tout, comme tous les angles de vue échappant à la normale, sa propre signification psychologique. Compte tenu des déformations de perspective résultant d'un tel angle de vue (le sujet paraîtra d'autant plus "écrasé" sur le sol que la plongée sera forte), on suggérera très efficacement l'idée d'infériorité, de défaite, d'effondrement psychologique, d'abattement physique ou moral du sujet. Ou bien l'idée d'une menace "pesant" sur les personnages ainsi vus en plongée.

La vue en contre-plongée

Inverse exacte de la précédente, la vue en contre-plongée est celle que l'on obtient lorsqu'on se place plus bas que le sujet pour l'observer ou le représenter. L'effet sera toujours d'autant plus prononcé et impressionnant que l'on sera plus près du sujet.

L'effet psychologique produit par cet angle de vue est évidemment inverse du précédent. Les déformations de perspective inhérentes à la contre-plongée grandissent le sujet et donnent une impression de puissance et de majesté. Les architectu-

VUES EN PLONGÉE ET EN CONTRE-PLONGÉE

Voir page 73

res sont magnifiées. Les personnages donnent une impression de supériorité physique ou morale (personnages triomphants, etc.) ou de domination, d'orgueil, de mépris (le personnage regarde "de haut" le spectateur). Par exemple "Le Condottiere Pippo Spano" (fresque de l'artiste florentin Andrea Del Castagno, vers 1450), personnage martial revêtu d'une armure, est vu en pied et en nette contre-plongée. Le même angle de vue confère une plus grande dignité au portrait en pied de "Lord Heathfield", l'héroïque défenseur de Gibraltar, peint par Reynolds.

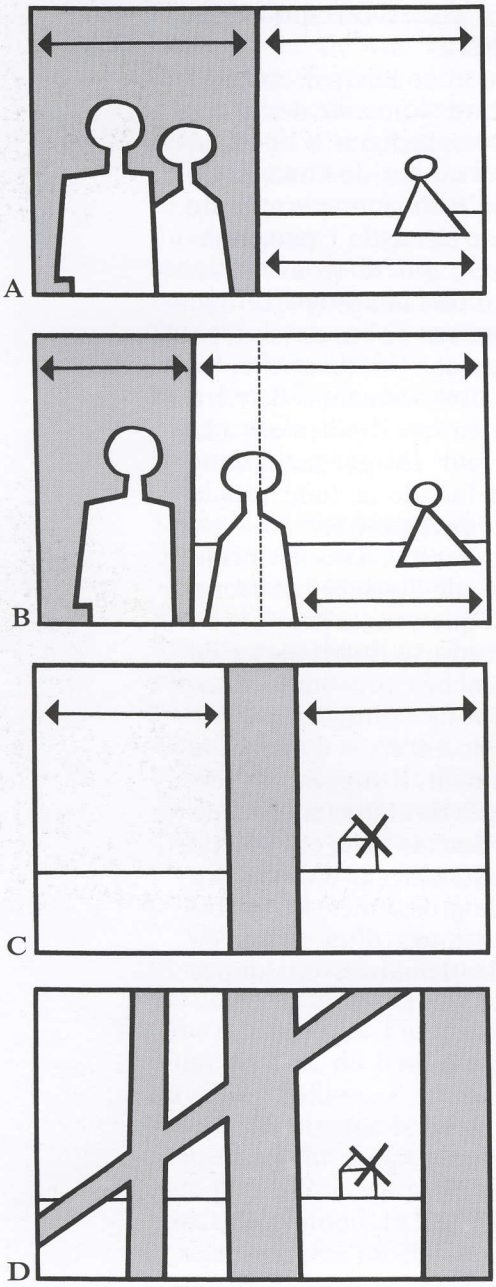
Enfin, signalons une utilisation plus prosaïque de la contre-plongée, en photographie notamment. Lorsque le sujet se détache assez mal sur un arrière-plan confus, le fait de le cadrer légèrement en contre-plongée entraînera généralement l'élimination de l'arrière-plan perturbateur. Le sujet se détachera splendidement sur le ciel.

Angles de vue spéciaux

Lorsque les circonstances l'exigent, d'autres effets peuvent encore être obtenus, grâce à certains angles de vue "spéciaux" :

La vue au niveau du sol, entraîne une fuite impressionnante des lignes du décor vers la ligne d'horizon, ramenée tout en bas de l'image. Ce genre d'angle de vue permet de "grandir" les éléments : personnages ou autres, qui se trouvent au premier-plan de l'image (parce que ceux-ci seront vus de bas en haut, en contre-plongée). En revanche, la taille des autres éléments, derrière eux, diminuera très rapidement à la mesure de leur éloignement dans l'espace, du fait de la fuite rapide des lignes de perspective.

En photographie, dans le cinéma et dans la bande dessinée beaucoup plus souvent que dans la peinture de chevalet, on trouve toutes sortes de cadrages penchés (ou "désordonnés"). Ce type de cadrage a souvent pour effet d'accentuer la dynamique d'un mouvement. Il suggère expressivement l'idée de chute (chute d'un personnage dans le vide, etc.) ou de déséquilibre (le tangage d'un bateau par temps de grosse mer, les évolutions acrobatiques d'un avion en plein ciel, la démarche chaloupée d'un ivrogne, etc.).



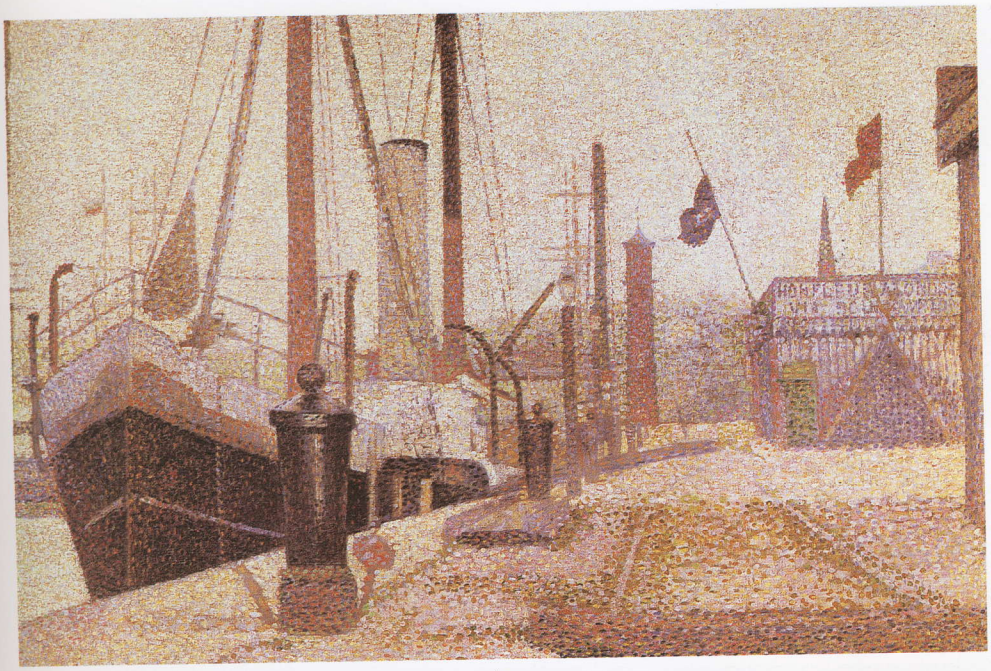
LE PARTAGE VERTICAL DE L'IMAGE

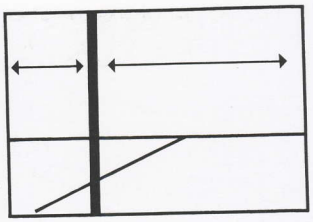
A. *En principe le partage vertical d'une image en deux surfaces trop égales : les pleins d'un côté, les vides de l'autre, n'est pas plus satisfaisant pour l'œil que son partage en deux zones horizontales d'égale surface. A plus forte raison lorsque, comme ici, la découpe entre les pleins et les vides est très rectiligne et parfaitement verticale.*

B. *En général, on fera donc en sorte que les volumes et les espaces vides soient inégalement répartis de part et d'autre de l'axe vertical de l'image.*

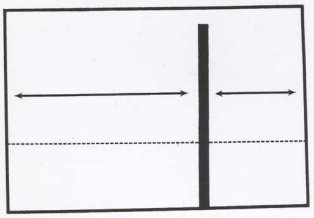
C. *De même, lorsqu'un élément de décor nettement vertical s'impose dans les premiers plans de l'image, on évitera de le placer sur l'axe vertical de l'image afin qu'il n'engendre pas, de part et d'autre, deux "fenêtres" d'égale surface.*

D. *En revanche, le placement d'un élément vertical sur l'axe vertical de l'image ne présente pas le même inconvénient s'il voisine avec d'autres éléments verticaux ou obliques, vus sur le même plan que lui (ou à peu près).*





G. SEURAT (1859-1891) :
"LA MARIA À HONFLEUR"

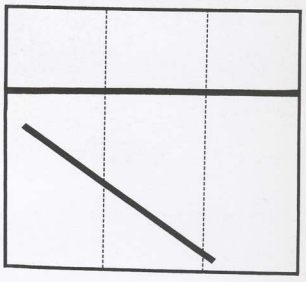


SOLEIL COUCHANT
(PHOTO DUC)

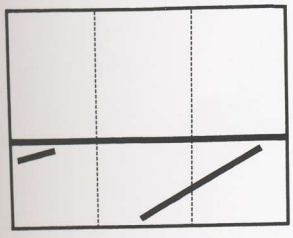
LE CHOIX DU POINT DE VUE

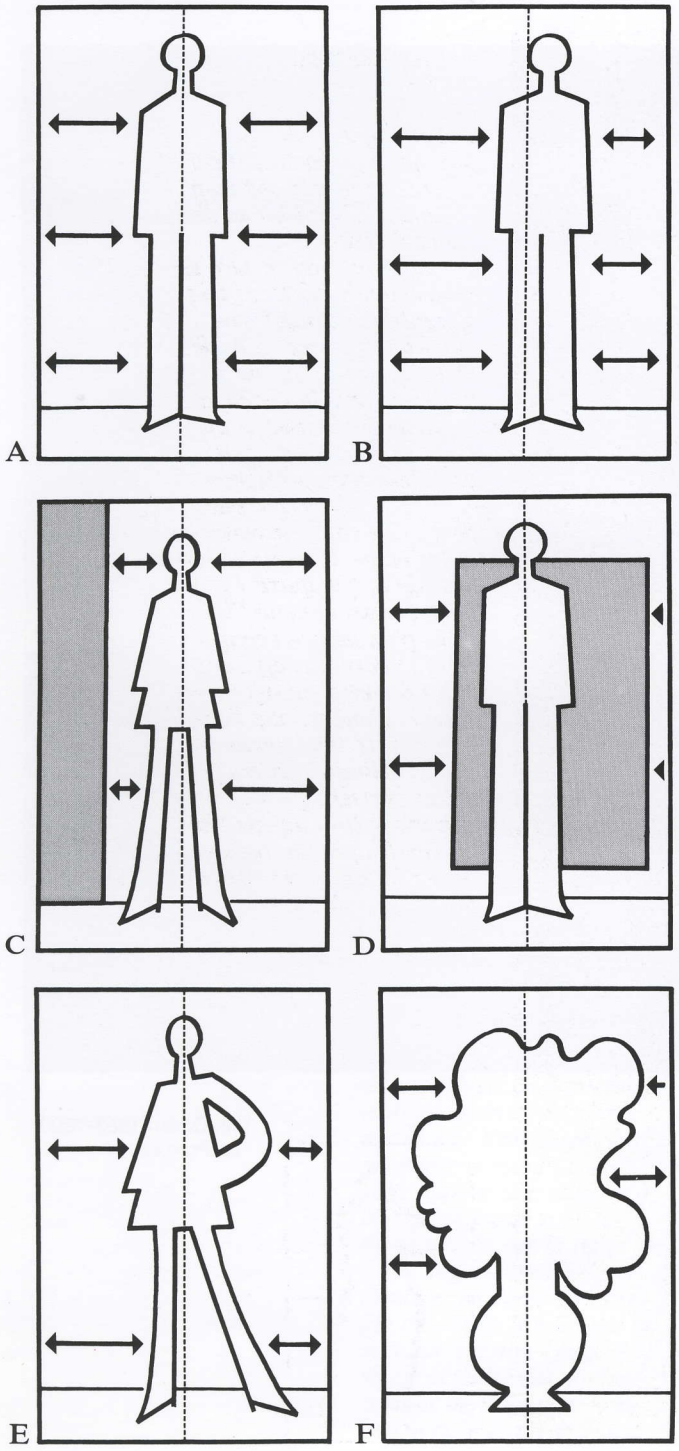
VAN GOGH (1853-1890) :
"LE PONT DE LANGLOIS"

Le fait de changer de point de vue pour envisager le sujet suffit bien souvent à renouveler totalement son intérêt, comme le montrent ces deux vues du pont-levis de Langlois, à Arles, peintes la même année par Van Gogh. La première version (ci-dessus) oppose une oblique à une horizontale exactement placée sur la ligne de force supérieure de l'image, en vertu de la règle des tiers, tandis que la seconde version (page 83) se caractérise par l'abaissement de la ligne d'horizon vers la ligne de force inférieure de l'image, de sorte que le ciel "pèse" beaucoup plus sur le paysage, au détriment de l'élément liquide, favorisé dans la première version. Ainsi, par la magie du cadrage, les deux tableaux d'un sujet identique n'en possèdent pas moins chacun son propre intérêt et sa propre atmosphère.



VAN GOGH (1853-1890) :
"LE PONT-LEVIS"





LE CADRAGE RAPPROCHÉ DU SUJET

Lorsqu'il est vu en plan rapproché, le sujet se résumera le plus souvent à un seul élément : être vivant, objet ou groupe d'objets... qu'il s'agit néanmoins de cadrer convenablement dans l'espace du tableau.

A. *La logique voudrait que le sujet soit placé bien en vue, au centre du tableau. Or un tel cadrage engendrerait des vides trop égaux de part et d'autre du sujet, et paraîtrait "figé" dans l'espace du tableau. Aussi, on préféra souvent la solution suivante.*

B. *Le décentrage, même léger, du sujet engendrera des espaces vides inégaux d'un côté et de l'autre. De ce fait, le cadrage paraîtra plus vivant, plus naturel.*

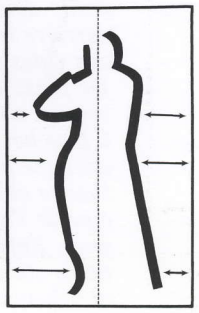
C. *En revanche, lorsqu'un élément vertical relativement massif, élément de décor ou autre, vu ou non en avant-plan, occupe tout un côté de l'image, rien ne s'oppose à ce que le sujet principal soit centré sur l'axe vertical de l'image. Car les vides, de part et d'autre, resteront inégaux.*

D. *Quoique le sujet principal reste centré sur l'axe vertical de la composition, le même effet de décentrage sera obtenu lorsqu'un élément relativement volumineux, pouvant d'ailleurs consister en une simple tache de couleur, à l'arrière-plan, sera sensiblement décalé par rapport à l'axe vertical de l'image.*

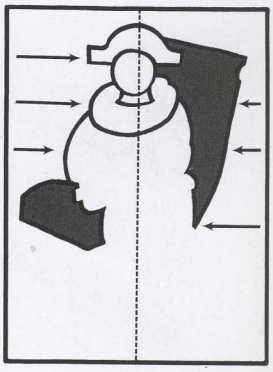
E et F. *De même, le cadrage du sujet sur l'axe vertical de l'image présentera moins d'inconvénient si sa découpe extérieure est relativement irrégulière, de sorte qu'elle engendre des espaces vides eux-mêmes irréguliers, de part et d'autre.*

MANET (1832-1883) :
"LE FIFRE"

Bel exemple d'un sujet qui, quoique parfaitement centré, ne paraît pas trop solennel. L'impression de vie et de naturel que donne le tableau résulte de la découpe extérieure très irrégulière du sujet, engendrant de tous côtés des vides inégaux. En outre, voyez comme la découpe relativement sinueuse du sujet, à gauche, est mise en valeur par sa découpe beaucoup plus rectiligne, de l'autre côté, en vertu du principe de l'opposition des lignes (chapitre 7). Voyez aussi comme l'arrière-plan neutre (chapitre 12) concourt efficacement à mettre le sujet en valeur, d'autant que l'artiste a pris soin d'estomper la délimitation entre le sol et l'arrière-plan... comme le font aujourd'hui encore les photographes de mode lorsqu'il utilisent un "papier de fond".



LE CADRAGE RAPPROCHÉ DU SUJET



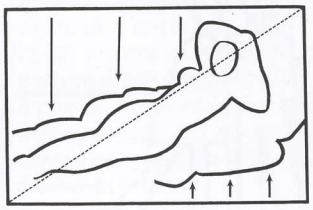
P. PICASSO (1881-1973) :
"PAUL EN ARLEQUIN"

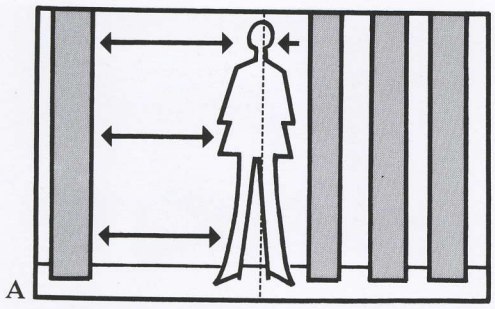
Bien que le sujet principal soit rigoureusement centré, Picasso anime la surface du tableau grâce à un élément décalé (le fauteuil) disposé en oblique derrière le sujet, qui crée des vides partout inégaux. De plus, la découpe relativement sinueuse du sujet, à gauche, s'oppose à la découpe plus rectiligne de l'autre côté, selon le principe de l'opposition des lignes. Enfin, le tout se détache sur un arrière-plan absolument neutre.

F. GOYA (1746-1828) : "LA MAJA NUE"

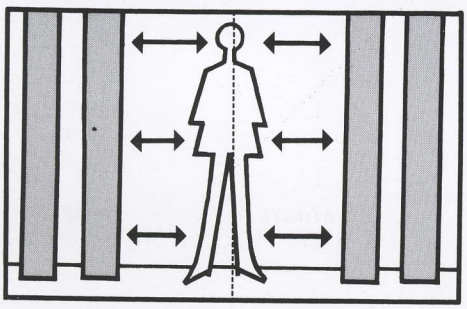
LE CADRAGE DU SUJET PRINCIPAL

Ce qui est vrai pour le cadrage du sujet sur l'axe horizontal ou vertical du tableau, l'est aussi pour la diagonale. Le sujet principal, longiligne, étant ici cadré très exactement sur la diagonale du tableau, le risque était gros qu'il engendre de part et d'autre des vides trop égaux et trop symétriquement disposés. Voyez comment Goya y remédie : par le jeu des coussins sensiblement décalés par rapport à la diagonale, de façon à vider la partie supérieure du tableau et à remplir un peu plus l'autre partie. Ainsi, les vides sont partout inégaux. De ce fait, le tableau paraît plus vivant.

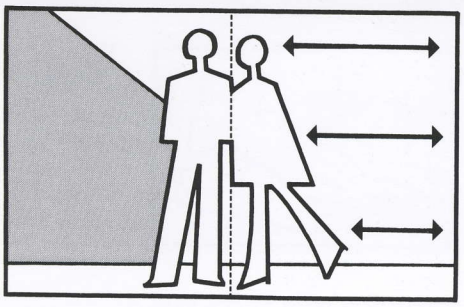




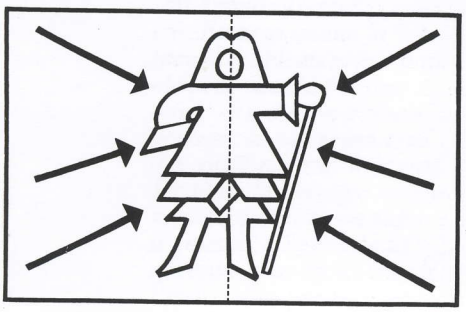
A



B



C



D

LE CADRAGE DU SUJET PRINCIPAL

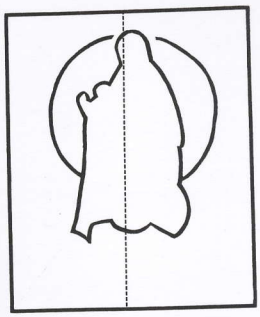
A. *Le cadrage du sujet sur les axes de l'image a pour effet de figer sensiblement une composition. Il existe plusieurs moyens de corriger cette mauvaise impression. Nous en avons vu quelques-uns, en voici d'autres.*
Par exemple, le fait de disposer deux éléments solides : éléments de décor, personnages secondaires..., de part et d'autre du sujet suffira généralement à animer la surface de l'image et fera oublier le centrage du sujet sur son axe vertical. A condition que les éléments se trouvant de part et d'autre du sujet forment des masses inégales et créent donc des vides et des pleins inégaux.

B. *Pour peu que les éléments figurant de part et d'autres du sujet forment des masses trop égales, lesquelles engendreront un supplément d'égalité – égalité des espaces vides, égalités des masses -, la composition paraîtra aussi froide et monotone que si l'on n'avait rien fait pour y remédier.*

C. *De même, placer le sujet principal sur l'axe vertical de l'image présentera moins d'inconvénients lorsque le sujet se fond plus ou moins avec certains éléments décentrés qui "tirent" le regard d'un côté ou de l'autre, au lieu de fixer ce regard sur la ligne médiane de la composition.*

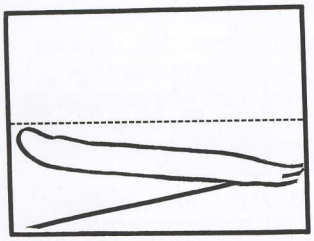
D. *Tout parti pris de cadrage doit être dicté par la recherche d'un maximum d'efficacité dans l'expression, serait-ce au prix du viol d'un certain nombre de règles communément admises. Ainsi, le cadrage du sujet principal sur l'axe vertical de l'image se justifiera lorsque le sujet doit affirmer son importance avec une certaine solennité (le monarque ou l'objet publicitaire vers qui tous les regards convergent).*

LE MAÎTRE DE MOULINS :
"LA VIERGE EN GLOIRE ENTOURÉE D'ANGES"

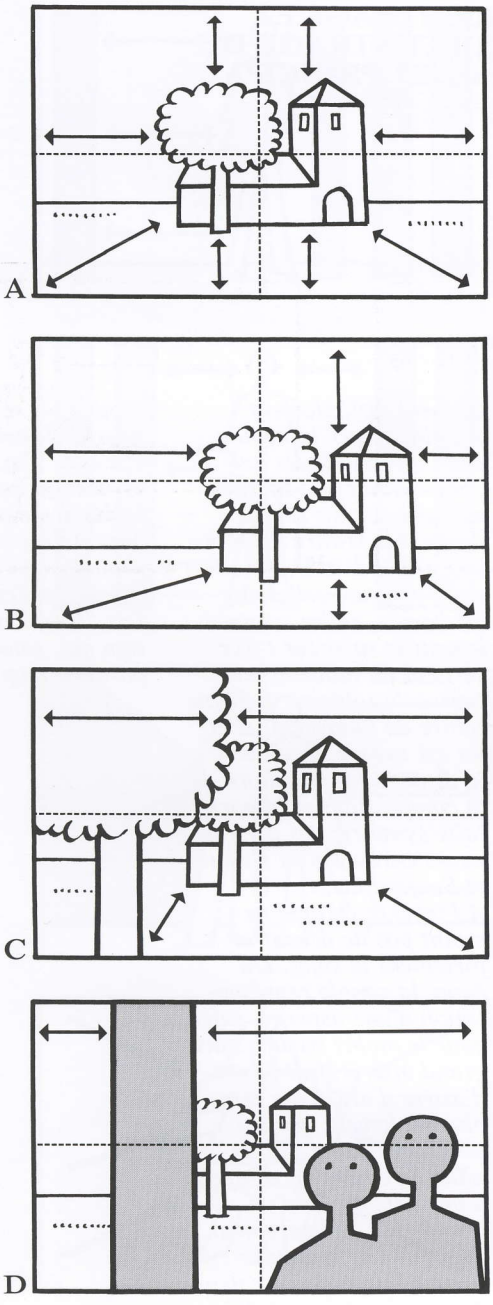


CENTRAGE ET DÉCENTRAGE DU SUJET PRINCIPAL

On peut difficilement imaginer deux tableaux aussi antinomiques que ceux-ci, du point de vue du sujet comme du cadrage. Le Maître de Moulins, fidèle à la tradition de la peinture religieuse médiévale, cadre solennellement le sujet sur l'axe vertical du tableau (au centre du tableau, donc au centre de l'univers). L'effet est encore accentué par la disposition circulaire de la composition et la parfaite symétrie des personnages entourant la Vierge et l'enfant divin.
A l'inverse, Manet ne craint pas de décentrer fortement le sujet. Du coup, la simple représentation d'une asperge, sujet pour le moins trivial, sans grand intérêt, fait figure d'œuvre d'art. Ce n'est plus seulement une asperge que peint Manet, mais un ensemble composé d'une asperge et d'un grand vide, délibérément créé par l'artiste pour mettre l'asperge en valeur. L'un et l'autre sont désormais indissociables, ils participent au même titre à l'effet plastique d'ensemble, et se combinent pour affirmer la propre vision de l'artiste. Voyez également comment la bordure de la table s'oppose à l'asperge, selon le principe de l'opposition des lignes (chapitre 7) et fait "vivre" une composition qui, sans cela, eut pu paraître trop anodine.



MANET (1832-1883) :
"L'ASPERGE"



LE CADRAGE D'UN PAYSAGE

A. *Il est assez rare qu'un paysage soit composé d'éléments relativement indifférenciés. Souvent, un élément particulier (un édifice, etc.) en constituera l'attrait principal. Lorsque cet élément forme une masse unique, importante et relativement compacte, on sait déjà l'inconvénient qu'il y aurait à le cadrer sur le centre géographique de l'image (à l'intersection des axes vertical et horizontal) : le sujet serait figé dans un corset d'espaces trop égaux, la composition paraîtrait monotone, manquerait de vie et de naturel.*

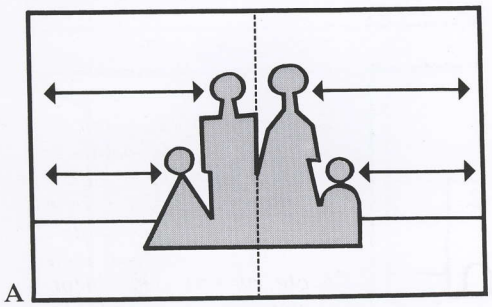
B. *Par contre, le décalage, même très léger, du sujet vers la gauche ou la droite et éventuellement vers le haut ou le bas de l'image, donnera toujours une meilleure impression de naturel.*

C. *En revanche, le cadrage du sujet au centre de l'image ne présentera plus le même inconvénient si l'on peut introduire dans l'image une ou plusieurs autres masses secondaires (ici, un arbre vu en avant-plan) qui engendreront des vides inégaux.*

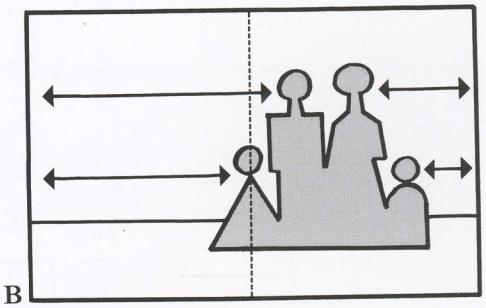
D. *Lorsque le sujet principal (ici arbitrairement représenté par deux personnages) est plus ou moins décentré et s'impose au premier plan de l'image, rien ne s'oppose non plus à ce que le paysage, vu à l'arrière-plan, devenu de ce fait secondaire, soit parfaitement centré.*

LE CADRAGE D'UN GROUPE

A. *Lorsque le sujet principal est constitué d'éléments distincts groupés en une seule masse (un groupe de plusieurs personnages par exemple), on évitera de le cadrer au centre de l'image, à moins que le groupe ne doive affirmer sa présence avec une certaine solennité.*

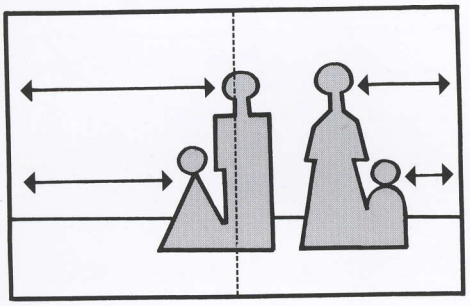


A



B

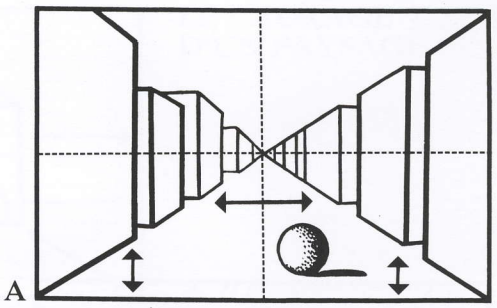
B. *En principe, le décalage, même léger, du groupe par rapport à l'axe vertical de l'image engendrera des espaces vides plus satisfaisants pour l'œil. Le cadrage paraîtra moins pompeux et moins solennel.*



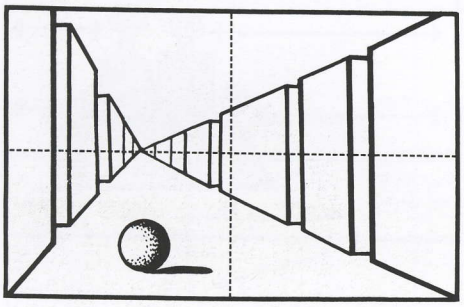
C

C. *Par contre, s'il est possible de disjoindre certains éléments du groupe, de façon à former deux ou plusieurs masses distinctes, rien ne s'oppose à ce qu'une des masses soit cadrée exactement au centre de l'image. Il faudra seulement faire attention à ce que les deux masses distinctes ne soient pas elles-mêmes de volumes trop égaux.*

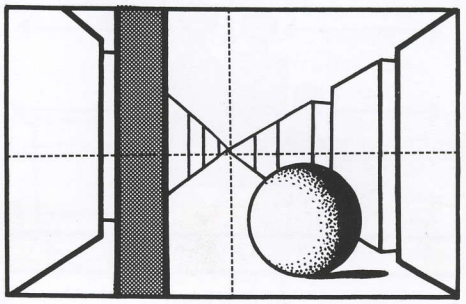
LE CADRAGE D'UN EFFET DE PERSPECTIVE



A



B



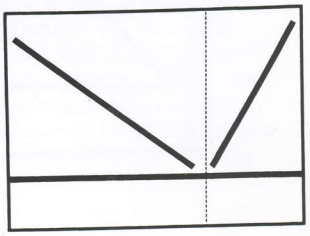
C

A. *Lorsqu'on fait appel à un effet de perspective appuyé, le placement du point de fuite au centre de l'image n'est guère recommandé. Un tel cadrage engendrerait des angles partout trop égaux ainsi qu'une trop régulière répartition des masses de part et d'autre de l'axe vertical de l'image. La composition paraîtrait désastreusement figée.*

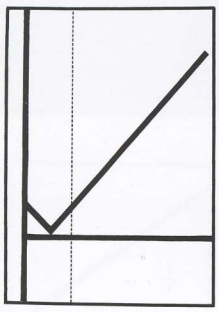
B. *En principe, le point de fuite principal sera décalé, même légèrement, par rapport à l'axe vertical de l'image (voir aussi le "Chemin de la Machine" de Sisley, ci-contre). Parfois, le décalage sera cependant beaucoup plus important (le "Beffroi de Douai" de Corot, page 94). Dans les deux cas, notez la présence d'une grande verticale, au bordure du tableau, afin que l'œil ne soit pas malgré lui entraîné hors de l'espace du tableau.*

C. *En revanche, lorsque le sujet principal (à droite) s'impose au premier plan de l'image, le centrage de l'effet de perspective, devenu secondaire dans la hiérarchie des intérêts, ne présentera plus le même inconvénient.*

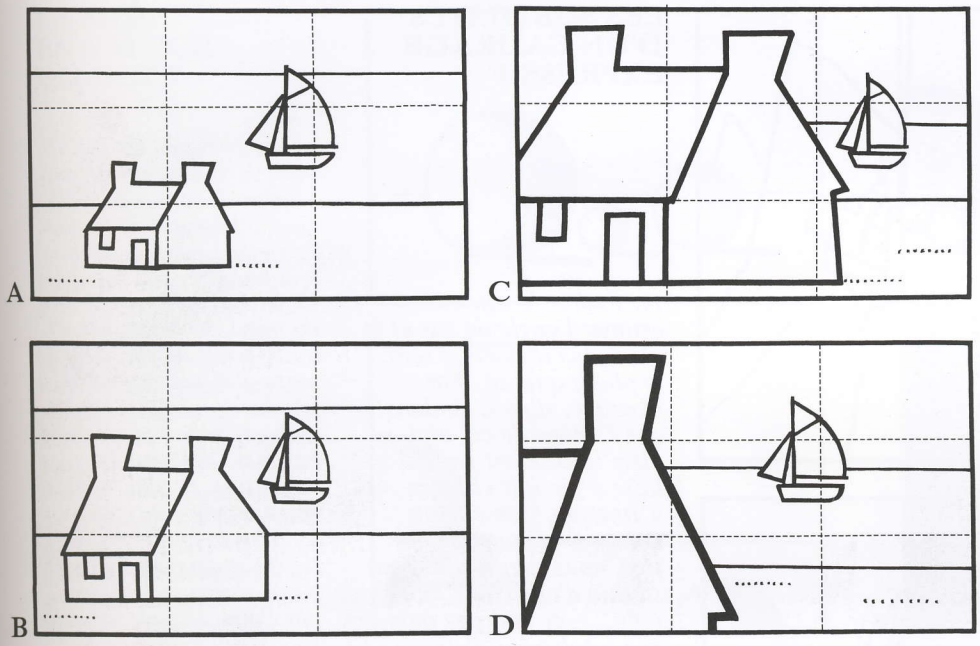
A. SISLEY (1839-1899) :
"LE CHEMIN DE LA MACHINE"



LE CADRAGE D'UN EFFET DE PERSPECTIVE



J. B. Corot (1796-1875) :
"Le Beffroi de Douai"



CADRER, C'EST PRENDRE PARTI

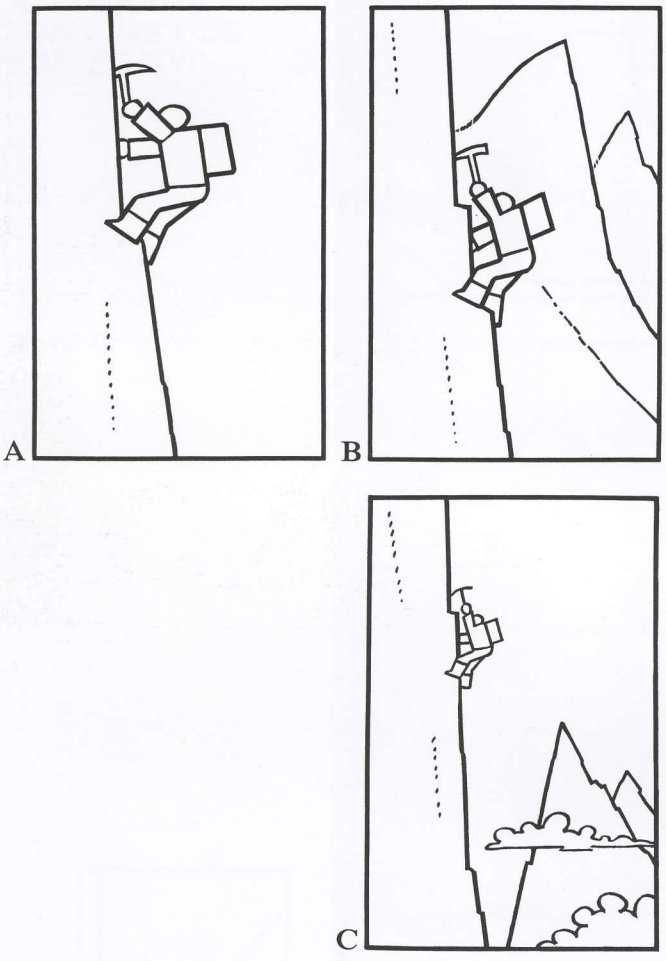
A. *En principe, lorsqu'on cadre le sujet, il faut éviter de multiplier les sujets d'intérêt. Ici, le regard est conjointement attiré par deux masses de même volume (à peu près) et d'intérêt à peu près égal : un voilier et une maison de pêcheur. Entre les deux, le regard hésite en permanence et finalement ne se fixe nulle part, faute de savoir auquel des deux sujets l'artiste accorde le plus grand intérêt.*

B. *En admettant que les deux éléments présentent le même intérêt, on pourra au moins cadrer le sujet de telle sorte qu'une des deux masses (ici, la maison de pêcheur) domine assez nettement, sans pour autant écraser l'autre.*

C. *En revanche, si l'on désire mettre franchement l'accent sur l'un des deux éléments, il faudra encore modifier le cadrage de sorte que cet élément s'impose plus nettement au regard (la maison de pêcheur est maintenant nettement privilégiée).*

D. *Mais on peut également prendre le parti inverse. Ici, le navire est nettement privilégié. L'existence de la maison de pêcheur est seulement suggérée par un élément caractéristique vu en avant-plan.*

On voit qu'un cadrage n'est donc jamais acquis d'avance. De nombreux essais (ou déplacements sur le terrain) seront souvent nécessaires avant de trouver le point de vue qui mettra en valeur le sujet principal tout en réduisant l'importance des éléments qui menaceraient de lui faire concurrence.



LES SUBTILITÉS D'UN CADRAGE EXPRESSIF

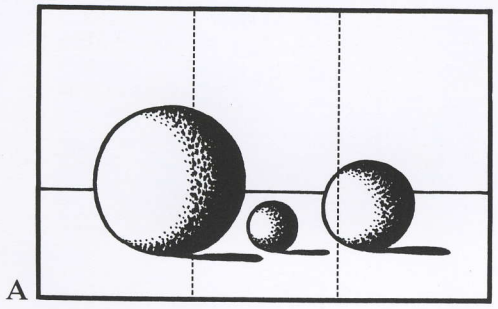
A. *Cadrer le sujet, c'est estimer l'angle de vue et le plan sous lesquels il sera le plus expressif. Par exemple, si nous voulons que l'image de cet alpiniste escaladant une falaise à pic soit chargée d'émotion (son exploit doit nous donner le vertige, nous suggérer la possibilité d'une chute mortelle...), ce cadrage manque totalement d'efficacité. Nous montrons un alpiniste en action, rien de plus. A défaut de suffisantes précisions, nous pouvons imaginer qu'il escalade une falaise sans danger et se trouve à quelques mètres seulement au-dessus du sol. Le cadrage est insignifiant, et la charge émotive de l'image est nulle.*

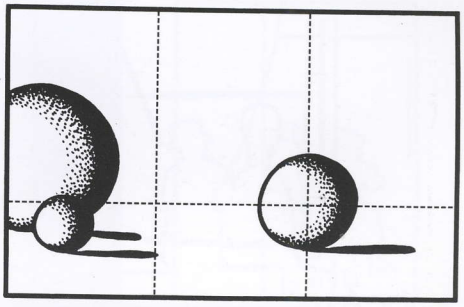
B. *Un cadrage plus large, supposant à l'arrière-plan la vue de montagnes à pic, la vue de leur sommet, de surcroît, sera déjà beaucoup plus suggestif. Il signifie plus clairement le lieu et l'altitude déjà impressionnante où l'alpiniste accomplit son exploit. L'image est déjà plus explicite, mais elle n'exploite pas à fond les possibilités d'un cadrage expressif.*

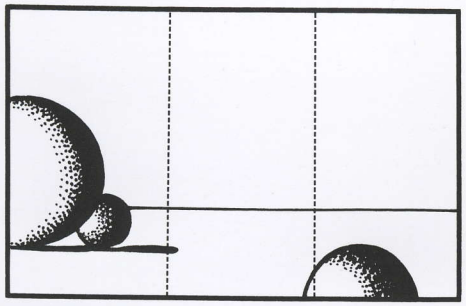
C. *Si nous prenons encore du recul et choisissons un autre point de vue, de telle sorte que les sommets à pic des montagnes (et les nuages) soient cadrés plus bas que l'alpiniste lui-même ; si, de plus, nous nous arrangeons pour qu'un vide apparaisse entre les montagnes et la paroi rocheuse escaladée par l'alpiniste, de façon à suggérer l'existence du précipice qui s'ouvre sous ses pieds, nous aurons trouvé un cadrage qui parle véritablement au regard et force l'émotion. Et suggérant parfaitement l'idée de vertigineuse ascension que nous voulions exprimer.*

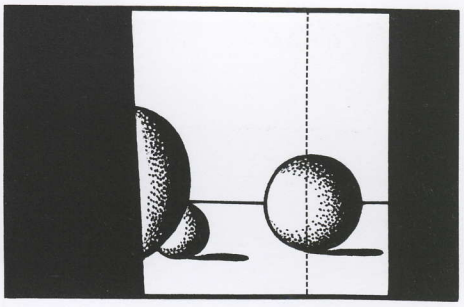
LA MISE EN VALEUR DU SUJET

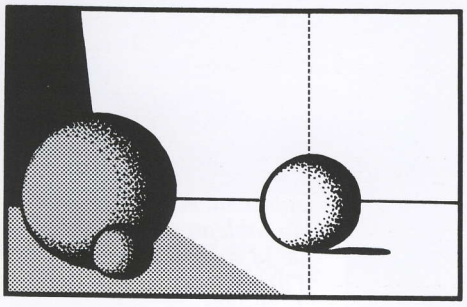
A. *Lorsqu'une composition est constituée de plusieurs éléments de même nature, se trouvant à peu près sur le même plan : plusieurs objets, plusieurs personnages, ici arbitrairement figurés par des sphères, il est rare que l'artiste n'entende pas attirer l'attention sur un seul d'entre eux, sans éliminer les autres pour autant. Plusieurs solutions s'offrent alors à lui. Par exemple, admettons que nous désirions mettre l'accent sur le sujet se trouvant ici à droite, lequel n'est pourtant pas le plus volumineux, ni donc le plus attirant pour le regard.*


A


B


C


D

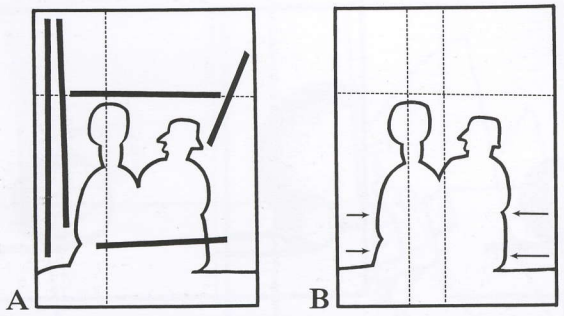

E

B. *Une première solution consistera à cadrer le sujet sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image (chapitre 10), en application de la règle des tiers, tandis que les autres éléments seront très sensiblement décentrés et décalés par rapport aux lignes de force de l'image, ou placés comme ici en bordure du cadre du tableau.*

C. *Par contre, si l'on place tous les éléments en bordure de l'image, le problème restera entier : l'œil aura tendance à négliger l'élément qu'on désirait mettre en évidence (en bas, à droite) au profit de l'élément le plus volumineux (à gauche).*

D. *Une autre solution consistera à masquer sensiblement les éléments considérés comme secondaires, par un ou plusieurs éléments de sorte que l'élément sur lequel on désire attirer l'attention soit le seul à être visible en totalité. Le regard aura d'autant plus tendance à s'attarder sur lui s'il est, de plus, cadré sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image.*

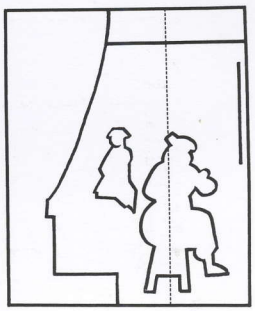
E. *Enfin, s'il est indispensable que tous les éléments représentés soient vus en entier, on pourra malgré tout attirer l'attention sur un seul d'entre eux, dans la mesure où on le placera en pleine lumière (et, autant que possible, sur un point d'intérêt de l'image), tandis que les éléments jugés secondaires seront placés dans une zone d'ombre ou vus en simple silhouette.*



LA MISE EN VALEUR DU SUJET

MANET (1832-1883) :
"CANOTIERS À ARGENTEUIL"

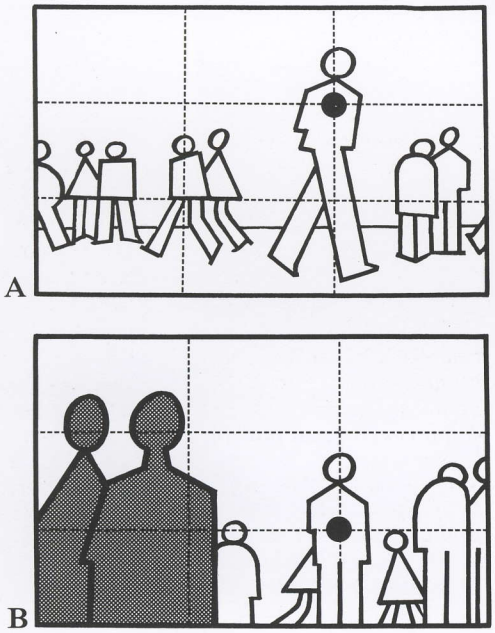
*Le fait de cadrer le sujet principal (ici, un couple de canotiers) au premier plan de l'image n'implique pas l'abandon de toute idée de composition et ne dispense pas de mettre le sujet en valeur. Par exemple, voyez comment Manet utilise astucieusement les lignes verticales et obliques du mât et des cordages des bateaux et la ligne horizontale de l'ombrelle (en bas) parallèle à la ligne d'horizon (en haut), pour enfermer le couple dans un réseau de lignes qui le recadrent subtilement à l'intérieur du tableau et contribuent de la sorte à fixer sur lui l'attention (**A**). De plus, le couple est cadré en application de la règle des tiers (chapitre 5) – il occupe les deux tiers inférieurs de l'image – et la jeune femme est placée très précisément sur l'une des lignes de force naturelles de l'image. Du coup, la masse unique que forment les deux canotiers est légèrement décalée par rapport à l'axe médian du tableau. Ce décentrage, à première vue insignifiant, concourt pour beaucoup à l'impression de vie et de naturel que donne ce tableau pourtant rigoureusement composé.*



J. VERMEER (1632-1675) :
"L'ATELIER DU PEINTRE"

Lorsque deux ou plusieurs sujets vivants sont en compétition, le moyen le plus simple de centrer l'intérêt sur l'un sans éliminer totalement les autres consiste à cadrer de dos les personnages secondaires selon le principe de la hiérarchisation des intérêts (chapitre 3). Ici par exemple, Vermeer réduit l'importance du peintre, en le cadrant franchement de dos, au profit de son modèle, pourtant vu à l'arrière-plan. Il rééquilibre ainsi les rapports de force entre les deux personnages. L'effet est encore accentué par le choix d'une concentration de couleurs vives sur la jeune femme (l'accord d'une étoffe bleue et d'un jaune soutenu, cher à Vermeer), tandis que le peintre, au premier plan, est plus sobrement vêtu de noir. Vermeer a également fermé sa composition (chapitre 5), de façon à mieux concentrer l'intérêt sur les personnages. A gauche, la composition est fermée par une lourde tenture, vue en avant-plan ; en bas, par un siège vu en amorce de l'image ; en haut, par la ligne horizontale des poutres ; et à droite, par la bordure de la grande carte des Pays-Bas étalée sur le mur. Tout cela se conjugue pour ramener notre regard vers la jeune femme et rendre plus évident à nos yeux l'intérêt que le peintre porte à son modèle, son application à en saisir la grâce juvénile.

COMMENT DISTINGUER UN SEUL ÉLÉMENT PARMI UN GRAND NOMBRE D'ÉLÉMENTS SEMBLABLES



A

B

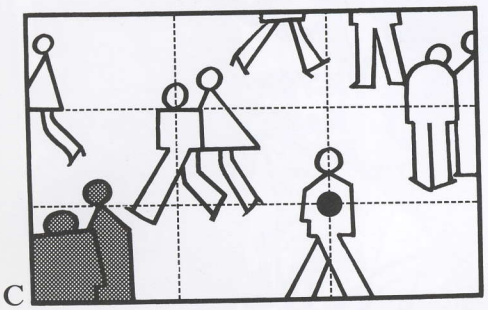
A. *Lorsqu'il s'agit de mettre en valeur un élément parmi un grand nombre d'autres éléments semblables – par exemple un personnage évoluant au milieu d'une foule de personnages secondaires, cas que rencontrent souvent le cinéaste, le dessinateur de BD ou l'illustrateur – plusieurs solutions sont possibles.*

Elles tiennent compte essentiellement du pouvoir évocateur de la figure humaine selon qu'elle est vue de face, de dos, en silhouette, immobile, en mouvement, ou gesticulant.

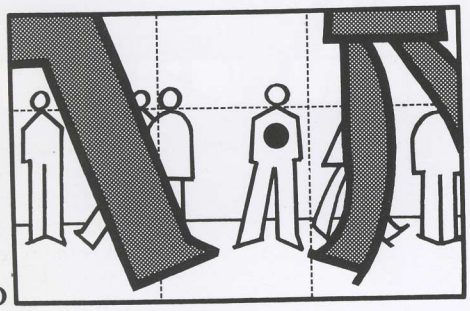
La solution la plus simple consistera à rejeter dans le lointain la foule des personnages secondaires. Ceux-ci seraient-ils même vus de face, le seul personnage encore présent au premier plan sera tout naturellement considéré comme représentant le sujet principal de la composition.
À plus forte raison s'il est représenté en mouvement et de face, et comme ici, cadré sur l'une des lignes de force et l'un des points d'intérêt de l'image (chapitre 10).

B. *Lorsque le sujet principal ne se trouve pas au premier plan de l'image, il continuera d'attirer prioritairement le regard, s'il est vu de face et de préférence cadré sur l'une des lignes de force naturelles de l'image, et si les personnages qui l'environnent sont vus de dos (éventuellement en simples silhouettes), ou cadrés plus ou moins en amorce de l'image.*

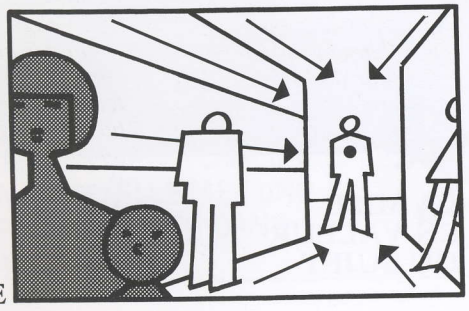
C



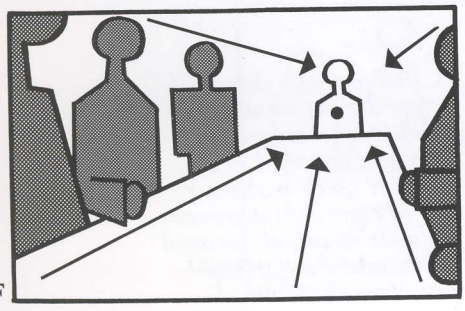
D



E



F



C. *Même s'il semble sortir de l'image, le sujet principal continuera à attirer prioritairement le regard s'il est vu de face, visage et torse de préférence cadrés sur un point d'intérêt de l'image.*
À condition que les personnages secondaires soient vus de dos (le couple au centre), ou plus ou moins en amorce de l'image, ou vus à la fois de dos et en amorce (les deux personnages, en bas, à gauche).

D. *Lorsque le sujet est vu dans le lointain, parmi d'autres personnages évoluant sur le même plan, on pourra attirer sur lui l'attention, si l'on fait en sorte que certains éléments neutres de la composition : éléments inertes ou vivants, éléments de décor...), vus en avant-plan, masquent en partie les personnages secondaires entourant le sujet.*

E et F. *En certains cas, il sera encore possible de mettre en évidence le sujet principal, bien qu'il soit vu dans le lointain, en faisant converger vers lui les grandes lignes de fuite de la composition. Ici, on a pris également la précaution d'atténuer sensiblement l'importance des autres éléments représentés : à gauche, au premier plan, les deux personnages sont seulement vus en amorce (hors situation) et en contre-jour ; au centre, le personnage est vu de dos ; et à l'extrême droite, un autre personnage est également vu en simple amorce. Ainsi, le regard a moins de mal à se reporter sur le sujet principal.*

A propos de la mise en valeur du sujet, voir aussi : Le rétrécissement du champ, chapitre 13.

© Editions Casterman.

LA MISE EN VALEUR DU SUJET

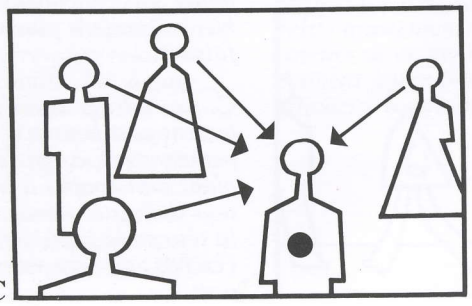
MICHELUZZI : "BAB-EL-MANDEB"

A. *Bel exemple de cadrage des personnages secondaires en amorce de l'image (bandes 1 et 2), de sorte qu'ils n'attirent pas le regard au détriment du sujet principal, serait-il même cadré à l'arrière-plan (bande 2).*

© KFS / Editions Futuropolis

B

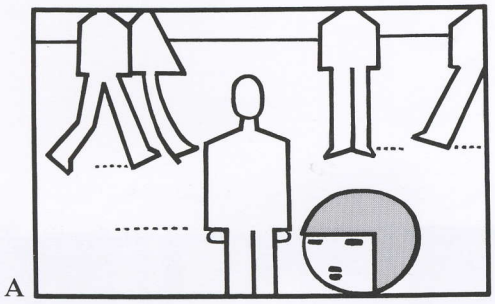
H. FOSTER : "PRINCE VAILLANT"

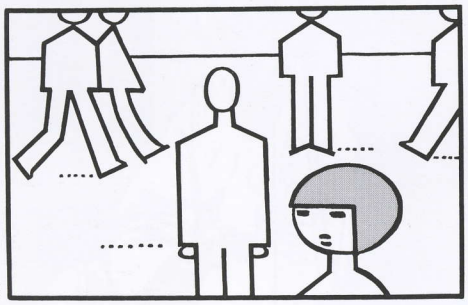


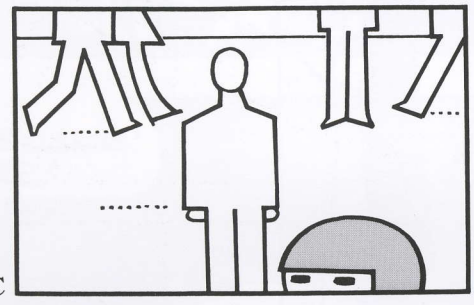
C

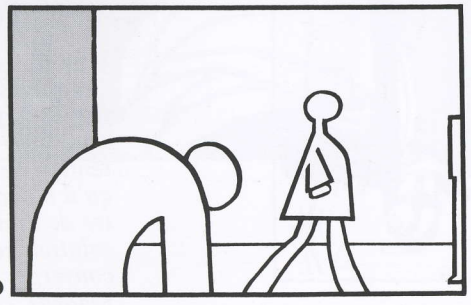
B et C. *Lorsque l'on désire mettre en valeur un personnage (le monarque ou la star qui captent l'attention de la foule) bien qu'il n'occupe pas le centre de l'image, une bonne solution consistera à faire converger vers lui tous les regards, comme autant de lignes directrices virtuelles.*

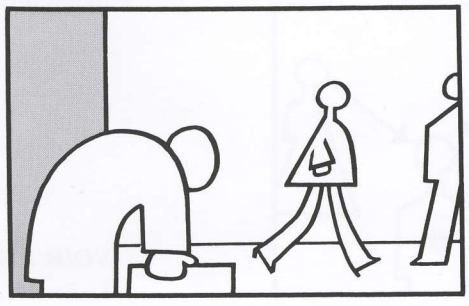
VOIR AUSSI
Le Berceau, page 177.

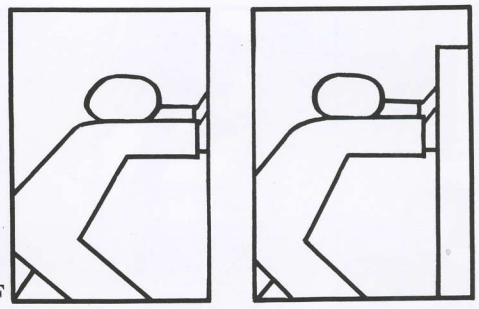

A


B


C


D


E


F

LES COUPURES MALHEUREUSES

A. *Le cadrage du sujet suppose une attention de tous les instants. En particulier, on évitera de pratiquer certaines coupures malheureuses. Ici, par exemple, les personnages évoluant dans le lointain sont tous décapités au ras du cou, tandis qu'au premier plan, au contraire, une tête sans corps semble posée sur le cadre de l'image !*

B. *Sans modifier beaucoup la composition, le cadrage de la scène un peu plus haut ou un peu plus bas, de sorte qu'apparaisse une partie du buste de la jeune femme (en bas) et qu'une partie de la tête des promeneurs (en haut) soit également visible, se révélera plus satisfaisant.*

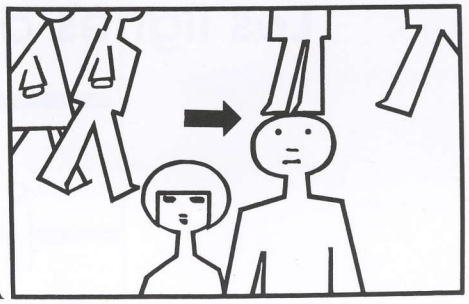
C. *Le cadrage sera également plus heureux si les personnages, à l'arrière-plan, sont coupés à hauteur du buste, tandis que la tête de la jeune femme (en bas) ne sera vue qu'en partie.*

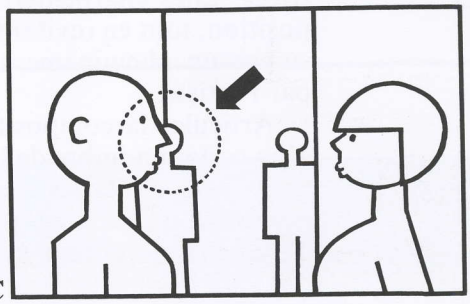
D. *Plus généralement, on notera que la coupure d'un personnage à l'endroit d'une de ses articulations (cou, cheville, genou, taille, etc.) se révélera, à l'œil, toujours désagréable. Ici, à gauche, les mains d'un personnage sont coupées à la hauteur du poignet (à quelle mystérieuse activité sont-elles occupées ?). Au centre, une passante est amputée de ses pieds. Quant à la "chose" ridiculement maigrichonne se trouvant à droite, en bordure du cadre, bien malin qui pourrait dire de quoi il s'agit (un personnage ou un élément de décor ?).*

E. *Le cadrage sera plus heureux si l'on s'arrange pour qu'apparaissent les mains du personnage de gauche et les pieds du promeneur. Et le décalage vers la gauche de la "chose" indéfinissable que nous avions repérée en bordure de l'image, la rendra plus reconnaissable.*

LES COÏNCIDENCES MALHEUREUSES

A et B. *Un personnage qui semble porter un autre personnage en équilibre sur sa tête, un autre personnage affublé d'une paire de bras supplémentaire... lui sortant par les oreilles, voici deux exemples de ces coïncidences malheureuses, résultant d'un télescopage involontaire de plusieurs éléments de la composition qui guettent surtout le photographe, lequel n'a pas toujours le loisir de contrôler autant qu'il le voudrait ce qui se passe à l'arrière-plan de l'image, instantané photographique oblige. Mais l'artiste peintre ou le dessinateur ne sont pas à l'abri de ces effets d'humour involontaires, lorsque, trop occupés par le sujet principal, ils en oublient de contrôler tous les éléments figurant dans le cadre de l'image.*





C. *Un peu différemment, voici ce qu'on peut appeler une malheureuse conjonction de lignes (ou de formes), assez fréquente avec un arrière-plan relativement fouillé. Ici, à gauche, le profil du sujet se confond fâcheusement avec les lignes et les formes vues à l'arrière-plan, au point d'être difficilement lisible ; alors que nous pouvions sans difficulté organiser le tout de telle sorte que le profil se détache plus nettement sur un espace relativement neutre. Ce sont souvent de petits ajustements clarificateurs de ce genre qui donnent à une image son efficacité expressive.*

F. *Un dernier exemple de cadrage malheureux. Ici (case de gauche), ce personnage semble ni plus ni moins occupé à repousser... le cadre même de l'image. Ridicule ! Il suffisait pourtant de prendre un peu de recul pour intégrer dans le cadre l'objet de son effort (case de droite). Le cadrage est à la fois plus esthétique et plus explicite.*

Chapitre 7

Les lignes directrices

Tout être vivant possède une ossature à laquelle toutes les autres parties se rattachent : l'homme a une colonne vertébrale, le poisson une arête, l'arbre un tronc. De même, une composition, organisme vivant et articulé, peut difficilement se passer d'une épine dorsale. Ce sera le rôle des grandes lignes directrices. Elles charpenteront la composition, tout en invitant le regard à suivre un cheminement prémédité par l'artiste.

Articuler la composition autour d'un certain nombre de lignes directrices sera d'ailleurs d'autant plus nécessaire que le sujet sera composé d'éléments nombreux et disparates, donnant originellement une impression de confusion.

Mais ne confondons pas "lignes directrices" et "lignes de force". Les "lignes de force" sont les grandes lignes naturelles de l'image : diagonales, axes horizontaux et verticaux, horizontales ou verticales déterminées par le partage de l'image selon la règle des tiers (chapitre 5). Ces lignes virtuelles préexistent donc à l'esquisse de la composition ou à son cadrage et sont par conséquent invariables d'une composition à l'autre.

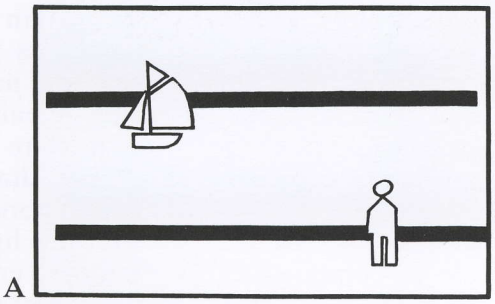
Alors que le terme de "lignes directrices" s'applique aux lignes qui caractérisent le sujet lui-même : lignes droites, courbes, brisées... En de nombreux cas, cependant, ces lignes seront cadrées sur les "lignes de force" virtuelles de l'image et se confondront plus ou moins avec elles.

En pratique, le choix de l'emplacement des grandes lignes directrices qui constitueront l'ossature de la composition (ou d'un bon cadrage photographique, etc.) se posera de deux façons bien différentes selon le sujet traité.

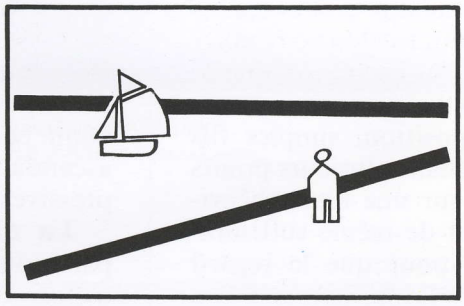
– Le sujet (un paysage, par exemple) présente un certain nombre de **lignes directrices naturelles** et caractéristiques. Par exemple, ce paysage géologiquement plat engendre une grande ligne directrice horizontale, cet édifice élevé suggère plutôt la verticale, etc. L'artiste, tributaire de ces grandes lignes, s'attachera seulement à les faire ressortir par le moyen d'un cadrage approprié, en recherchant le point de vue sous lequel elles produiront le meilleur effet.

– Lorsque le sujet est composé d'**éléments mobiles**, pouvant être déplacés (les objets qui composent

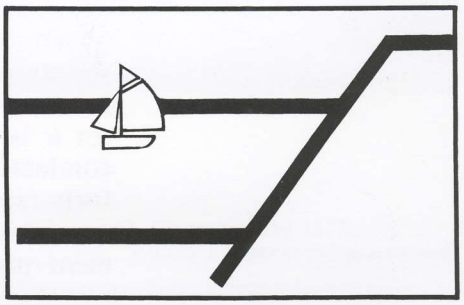
LES LIGNES DIRECTRICES



A



B



C

A. *Le choix des grandes lignes directrices doit tenir compte avant tout de l'impression générale qu'elles produiront sur le regard. Plusieurs lignes directrices horizontales et parallèles seront reposantes pour l'œil. Elles donneront une impression de calme, de détente, de tranquillité sereine (par exemple, "La Nuit" de Delacroix).*

B et C. *Plus souvent cependant, on jouera sur l'opposition de deux (**B**) ou trois (**C**) grandes lignes directrices qui se feront valoir mutuellement et animeront la composition.*
*L'opposition particulièrement heureuse d'une oblique et d'une horizontale (**B**) sera une solution fréquemment retenue, en particulier par les peintres de paysage ou les photographes. Cette opposition sera discrète ou plus marquée (voir page 109).*

E. DELACROIX (1798-1863) : "LA NUIT"

une nature morte, les êtres vivants composant une scène de genre, etc.), l'artiste restera maître absolu du choix, de l'orientation et de la disposition des grandes lignes directrices autour desquelles la composition s'organisera.

– **Dans tous les cas**, notons que l'organisation de la composition autour de quelques grandes lignes directrices n'implique pas nécessairement leur tracé visible et régulier sur toute leur longueur. Fréquemment ces lignes resteront sous-jacentes à la composition, simples fils conducteurs reliant plusieurs points forts répartis sur une ligne théorique ; mais tout de même suffisamment proches pour que le regard puisse en suivre les méandres. (Voir page 113, *Pèlerinage pour Cythère* de Watteau).

La valeur expressive des grandes lignes directrices

Toutes les lignes directrices n'ont pas le même pouvoir évocateur. Il faudra bien entendu en tenir compte.

Les grandes lignes horizontales (grande plaine dénudée, mer calme, etc.) le long desquelles le regard glissera sans à-coups, donnent une impression de calme, de détente, de paix, de tranquillité, de repos ou de sérénité. Néanmoins, lorsqu'aucun élément vertical ne vient briser une longue horizontale, elle donnera facilement une impression de monotonie.

Les grandes lignes verticales (architectures, arbres, personnages en pied au premier plan, etc.), plus agressives pour le regard, produisent tout naturellement une impression de puissance, de force, d'élévation, voire d'orgueil.

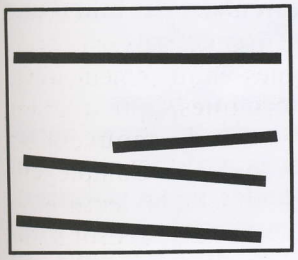
Les diagonales. A mi-chemin entre l'horizontale et la verticale, ce sont des lignes éminemment dynamiques, énergiques, qui donnent une impression de mouvement, d'activité, de mobilité. Compte tenu de nos habitudes de lecture en Occident, de gauche à droite, on distinguera la diagonale descendante et la diagonale montante (ou ascendante), dont les valeurs expressives sont assez différentes.

La diagonale descendante (à partir du coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit de l'image) est la plus dynamique, parce que l'œil glisse facilement de gauche à droite le long de sa pente naturelle. Elle accentue l'idée de mouvement ou de mobilité du sujet, en particulier lorsqu'il est représenté se déplaçant lui-même de gauche à droite.

Mais aussi, en certains cas, elle peut renforcer l'idée de chute ou de mouvement descendant.

Le choix de la diagonale descendante comme ossature d'une composition présente cependant un risque. Glissant tout naturellement et facilement sur la pente de la diagonale, le regard aura souvent tendance à poursuivre son chemin hors du cadre de l'image. Aussi prend-on souvent la précaution de freiner son mouvement par le moyen de quelque élément vertical ou en oblique, judicieusement disposé vers le bas de la diagonale.

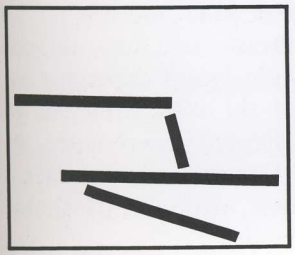
LES LIGNES DIRECTRICES

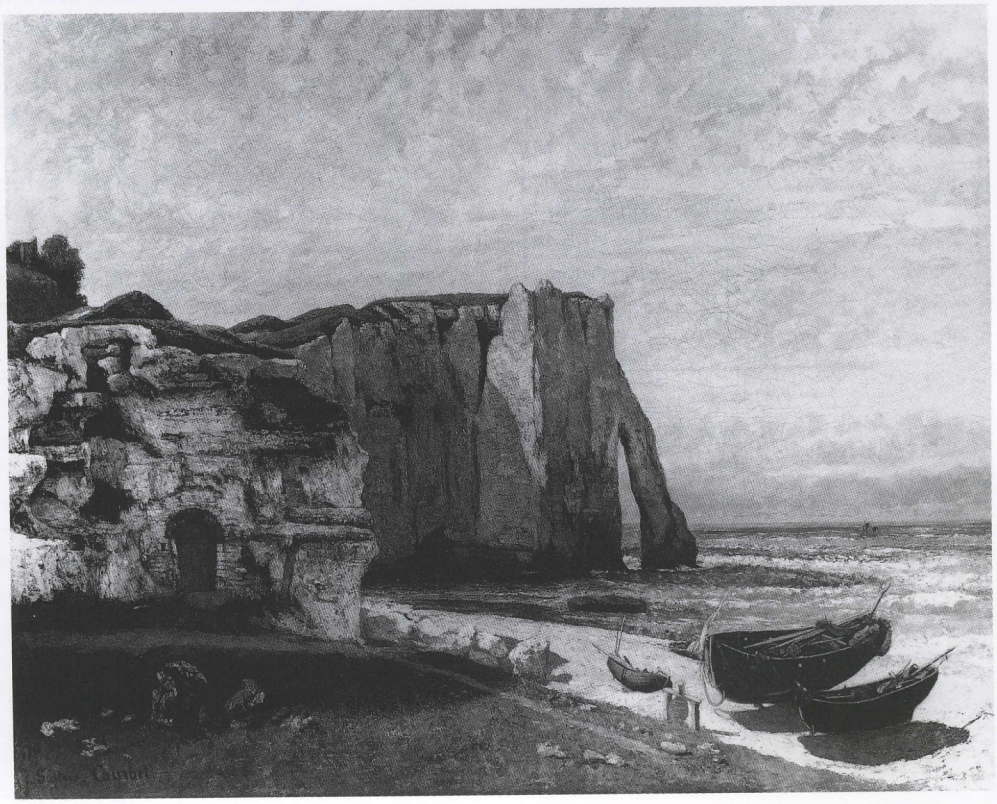


VAN GOGH (1853-1890) :
"LE JARDIN DES MARAÎCHERS"

G. COURBET (1819-1877) :
"FALAISE À ÉTRETAT PAR BEAU TEMPS"

Dans le tableau de Van Gogh, un jeu d'obliques, encore proches de l'horizontale, anime discrètement le bas de la composition.
Dans le tableau de Courbet, l'opposition est plus marquée, heureuse combinaison des solutions B et C de la page 107.





La diagonale montante (à partir du coin inférieur gauche jusqu'au coin supérieur droit de l'image) est plus énergique parce que l'œil doit relativement peiner pour remonter sa pente. Une composition basée sur cette diagonale suggérera donc facilement l'idée d'ascension, de montée, d'effort dynamique ou d'élan fougueux, d'appel ou de tension vers un but plus ou moins défini.

Les lignes obliques autres que les diagonales sont plutôt évocatrices d'instabilité, de déséquilibre ou d'agitation (vagues, pluie, champ de blé agité par le vent, arbre couché par la tempête, etc.), voire de tristesse et de mélancolie, selon qu'elles seront plus ou moins inclinées et plus ou moins désordonnées.

Les lignes courbes, sinueuses (ou "serpentines") sont particulièrement agréables à l'œil lorsqu'elles ne sont pas trop régulières. Elles donnent une sensation d'harmonie, de douceur, de bien-être, sinon de sensualité. La ligne en "S", en particulier, heureuse combinaison d'une courbe et d'une contre-courbe, qualifiée de "ligne de beauté" par le peintre anglais Hogarth, est l'une de celles que l'on retrouve le plus souvent dans les œuvres d'art de toutes les époques.

Les lignes brisées, lorsqu'elles sont irrégulièrement orientées (les vagues d'une mer agitée, etc.) agresseront l'œil et engendreront un sentiment d'instabilité, de désordre sinon de chaos.

Les lignes circulaires ou tendant vers le cercle s'apparentent à la courbe et aux lignes sinueuses, dont elles ont la douceur et le moelleux. Mais elles peuvent aussi suggérer l'union, l'attachement, la solidarité, évoquer une idée d'affectueuse protection. Pensez par exemple à la disposition circulaire des bras d'une mère berçant son enfant.

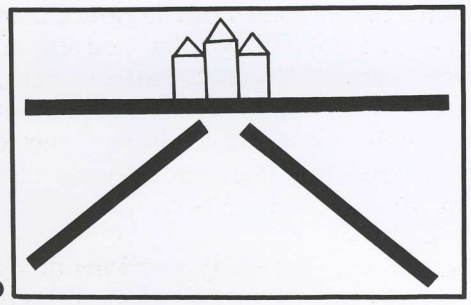
Les oppositions de lignes

La notion de "colonne vertébrale" exclut la multiplication sauvage des grandes lignes directrices dans une composition (on en trouvera rarement plus de deux ou trois). A l'inverse, il est peu fréquent qu'une composition soit axée sur une seule grande ligne directrice, à moins de vouloir délibérément donner une impression de monotonie : plaine désertique, longue procession de personnages assez indifférenciés, etc. Beaucoup plus souvent, on jouera donc sur l'opposition de deux lignes directrices, orientées différemment, de sorte qu'elles se mettent mutuellement en valeur. Ainsi que le rappellera en son temps Delacroix :

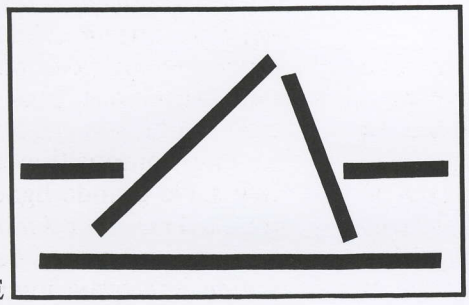
"C'est par rapport à une autre qu'une grande ligne prend sa véritable valeur."

L'œil, explorant la surface de l'image, sera ainsi obligé de changer de direction et par conséquent, contraint à une activité plus grande. Du coup, la composition paraîtra plus vivante et plus "animée".

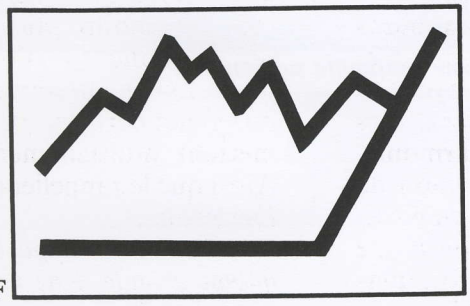
Evidemment, le choix de ces oppositions de lignes dépendra essentiellement du sujet traité, de la nature des éléments représentés, du rythme que l'on entend imprimer à la composition, de l'effet psychologique recherché.



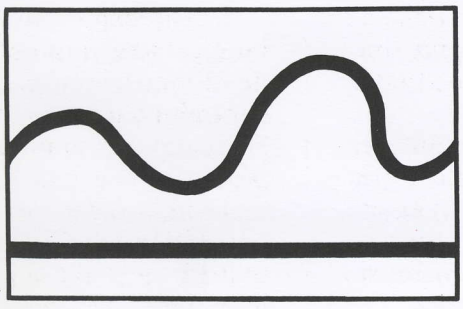
D



E



F



G

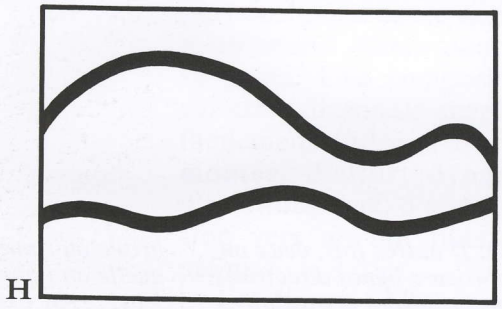
LES LIGNES DIRECTRICES

D. *D'autres fois, deux ou plusieurs lignes directrices convergeront et conduiront le regard vers une grande horizontale sur laquelle sera assise la composition.*

E. *Assez fréquemment, trois lignes directrices convergentes engendreront une composition en triangle. Assez figée lorsque les trois côtés du triangle sont égaux et que sa base est parallèle au cadre inférieur de l'image. Plus vivante lorsque les côtés du triangle sont inégaux et ne sont pas parallèles au cadre de l'image.*

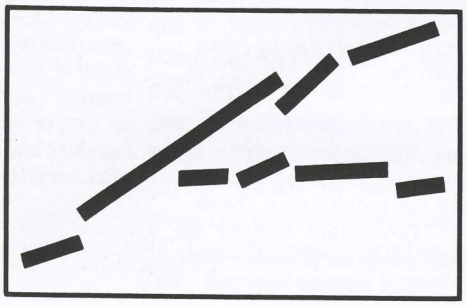
F et G. *Ligne "directrice" ne veut cependant pas dire obligatoirement ligne "droite".*
*On voit assez souvent des lignes directrices plus ou moins brisées (***F***) ou sinueuses, serpentines, ondoyantes (***G***), de préférence opposées à une ligne droite, tout au moins plus rectiligne, qui "calmera" le jeu et jouera le rôle de "faire valoir" de la ligne brisée ou sinueuse à laquelle on l'oppose.*
Voyez, par exemple, dans le tableau de Gauguin, page 113, combien la ligne ondoyante des hanches du modèle – la "ligne de beauté", selon Hogarth – se trouve exaltée par la bordure du lit, nettement plus rectiligne.

LES LIGNES DIRECTRICES



H

H. *Dans le cas où le sujet suppose la présence de plusieurs lignes brisées ou sinueuses orientées dans le même sens, horizontalement ou verticalement, on prendra en principe la précaution de ne pas les mettre exactement en parallèle afin de ne pas figer la composition.*



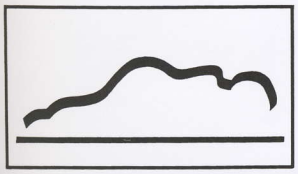
I

I. *Toutefois, il est relativement rare que les lignes directrices d'une composition soient parfaitement rectilignes, sans interruption ni cassure. Souvent, elles résulteront du groupement d'éléments disparates (personnages, etc.) le long d'une ligne virtuelle qui aura cependant une continuité suffisante pour que l'œil emprunte de préférence le chemin qu'on lui aura ainsi préparé (***I***). "Le Pèlerinage pour Cythère" de Watteau, page 113, est à cet égard significatif. Il "berce" le regard par le seul jeu d'une grande ligne directrice (virtuelle), sinueuse et ondoyante, tout en rondeur, qui traverse le tableau sur toute sa longueur. La ligne est formée à partir d'éléments très divers (accidents du terrain, etc.), cependant suffisamment liés entre eux pour que le regard en éprouve secrètement l'effet apaisant.*

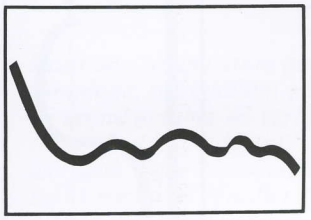
– Très fréquente, l'opposition d'une horizontale et d'une diagonale (ou d'une oblique) sera toujours satisfaisante pour le regard. Beaucoup plus que l'opposition trop franche d'une horizontale et d'une verticale, qui engendre en effet un angle droit trop agressif pour le regard.

– L'opposition d'une droite, horizontale ou verticale et d'une ligne sinueuse est sans doute la combinaison la plus harmonieuse. Assez souvent, l'horizontale sera placée (à peu près) sur la ligne de force inférieure de l'image et constituera une solide base sur laquelle sera "assise" une composition par ailleurs plus sinueuse.

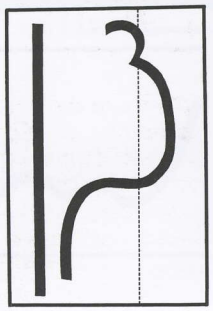
– La convergence de deux obliques vers une grande horizontale s'imposera souvent d'elle-même, lorsque le sujet implique un effet de perspective.



P. GAUGUIN (1848-1903) :
"NEVER MORE"



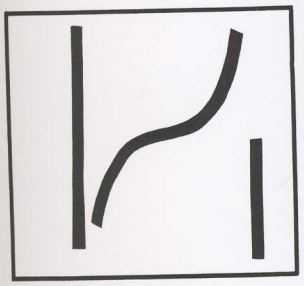
A. WATTEAU (1684-1721) :
"PÈLERINAGE POUR CYTHÈRE"



INGRES (1780-1867) :
"LA BAIGNEUSE DE VALPINÇON"

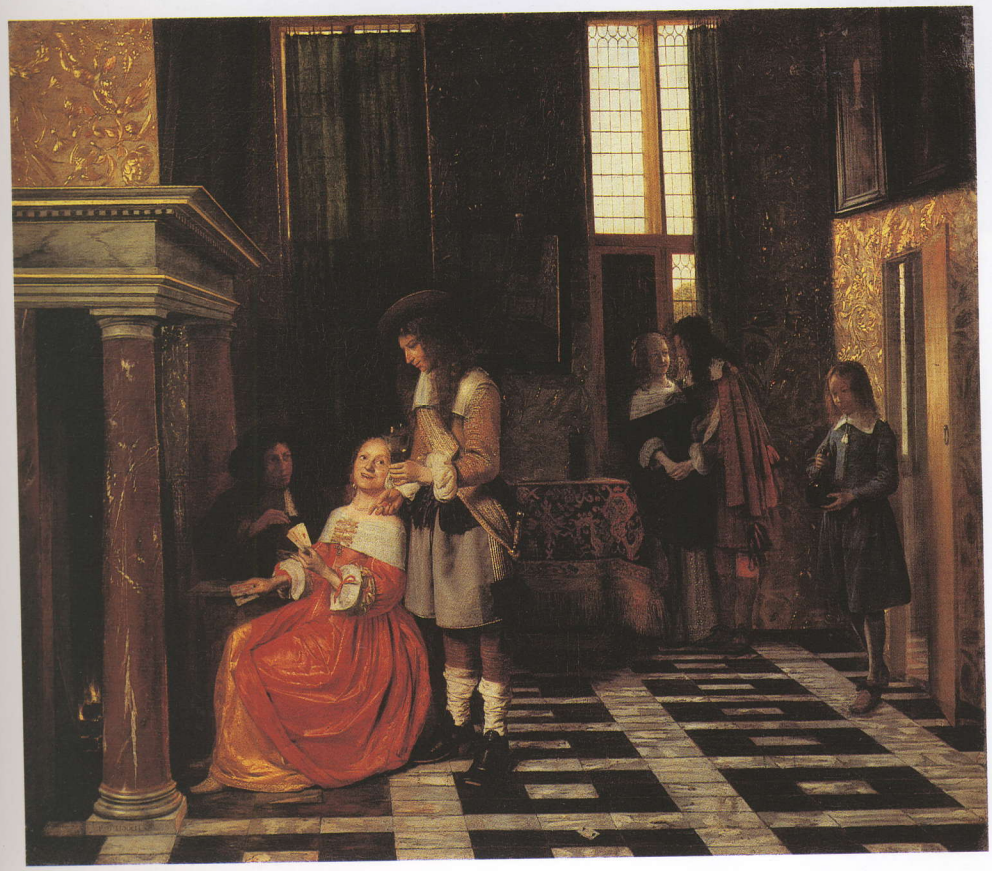
LES OPPOSITIONS DE LIGNES

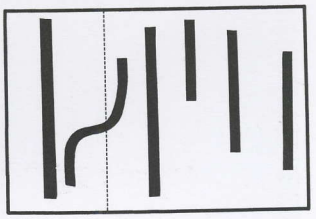
Bel exemple de l'effet produit par la mise en parallèle de deux lignes directrices de nature franchement opposée. A gauche, une grande ligne droite (la bordure du rideau) fait valoir tout naturellement la ligne beaucoup plus sinueuse du corps du modèle. Sans doute est-ce là l'accord le plus heureux que l'on puisse concevoir entre deux lignes directrices, parce qu'il combine calme (la ligne droite) et mouvement (la ligne sinueuse).
Le même effet sera obtenu, à l'inverse, lorsqu'une grande ligne horizontale sera opposée à une ligne plus franchement sinueuse ou brisée, également horizontale (voir le tableau de Gauguin, page 113). A l'occasion, notez le cadrage du modèle sur l'une des grandes lignes de force verticales de l'image, en application de la règle des tiers.



J. A. WHISTLER (1834-1903) :
"LA MÈRE DE L'ARTISTE"

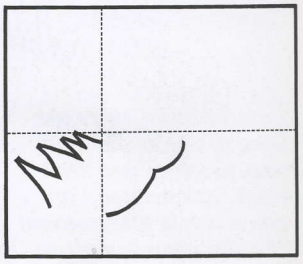
Le bel accord entre une ligne droite et une ligne sinueuse est l'une des combinaisons que l'on rencontre le plus souvent chez les grands maîtres de la peinture sous des formes diverses. Ici, une innocente verticale absolument rectiligne (la bordure de la porte) fait vivre et exalte par comparaison le dessin sinueux du sujet principal (comparez avec "La Baigneuse de Valpinçon" d'Ingres, page 114).





Dans une composition plus complexe, se signalant par un grand nombre de verticales (froides, calmes), une seule ligne ondoyante suffit parfois à réveiller et à faire vivre la composition. A l'occasion, notez le cadrage de la jeune femme sur l'une des lignes de force du tableau, en application de la règle des tiers.

P. DE HOOGH (1629-1684) :
"LES JOUEURS DE CARTES"

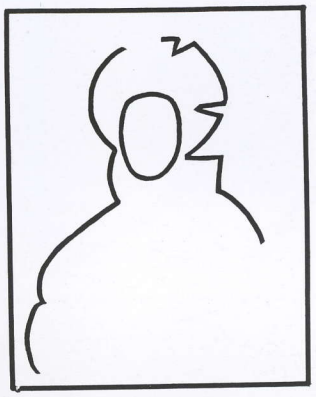


VAN GOGH (1853-1890) :
"BARQUES AUX SAINTES-MARIES"

LES OPPOSITIONS DE LIGNES

Le principe de l'opposition des lignes ne concerne pas seulement les grandes lignes directrices d'une composition. Fréquemment, on l'appliquera aussi à la découpe extérieure du sujet. On fera alors en sorte que la découpe sinueuse ou anguleuse du sujet, d'un côté, soit compensée, de l'autre côté, par une découpe relativement plus rectiligne.

Par exemple, voyez comment Van Gogh oppose à une série de lignes en dents de scie (la proue des bateaux) une ligne nettement plus "sage" (la poupe des bateaux).



RAPHAËL (1483-1520) :
"BALTHAZAR CASTIGLIONE"

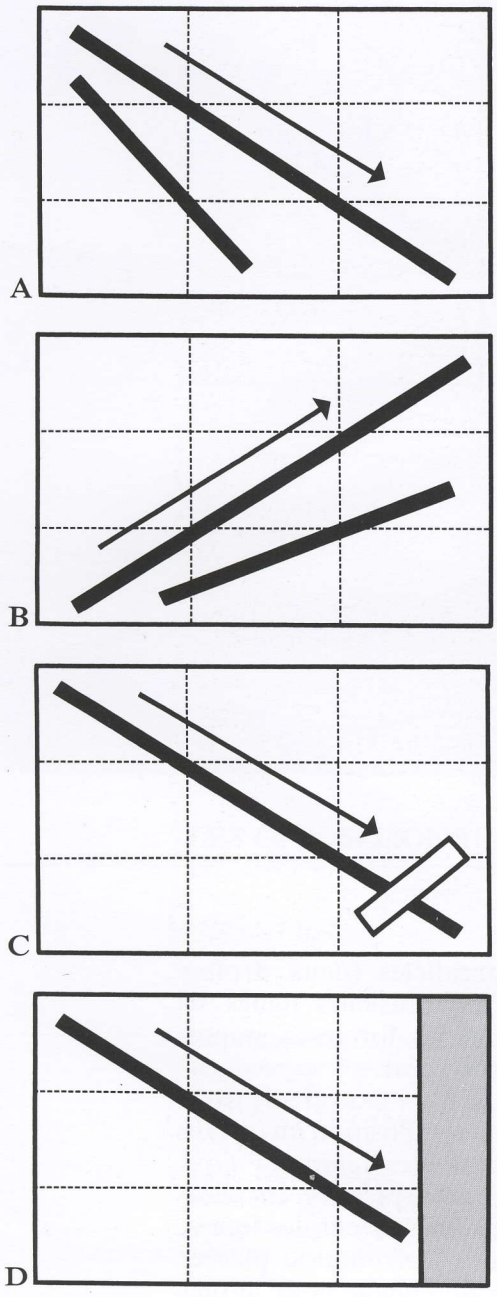
Dans le même esprit, voyez comment Raphaël "réveille" un portrait tout en courbes et en rondeurs (à gauche) par la découpe en dents de scie du col et du bonnet (à droite). Ces deux angles vifs, s'enfonçant comme des clous dans les rondeurs du sujet, constituent en l'occurrence le "trait de génie" de l'artiste, grâce auquel le portrait sollicite et excite notre regard bien au-delà de la simple représentation du personnage qui l'a inspiré.

Trop de symétrie nuit

L'opposition d'une courbe et d'une contre-courbe, la fameuse ligne en S, est, nous l'avons dit (page 110), une association particulièrement heureuse. Toutefois, en ce cas, les deux boucles du S ne devront pas être trop égales. Trop de symétrie, nous le savons, ne satisfait jamais pleinement le regard.

C'est également la raison pour laquelle on fera généralement attention à ce que deux grandes lignes directrices ne soient pas trop franchement parallèles (deux droites parallèles, ou plusieurs lignes sinueuses dont les formes s'épouseraient de trop près).

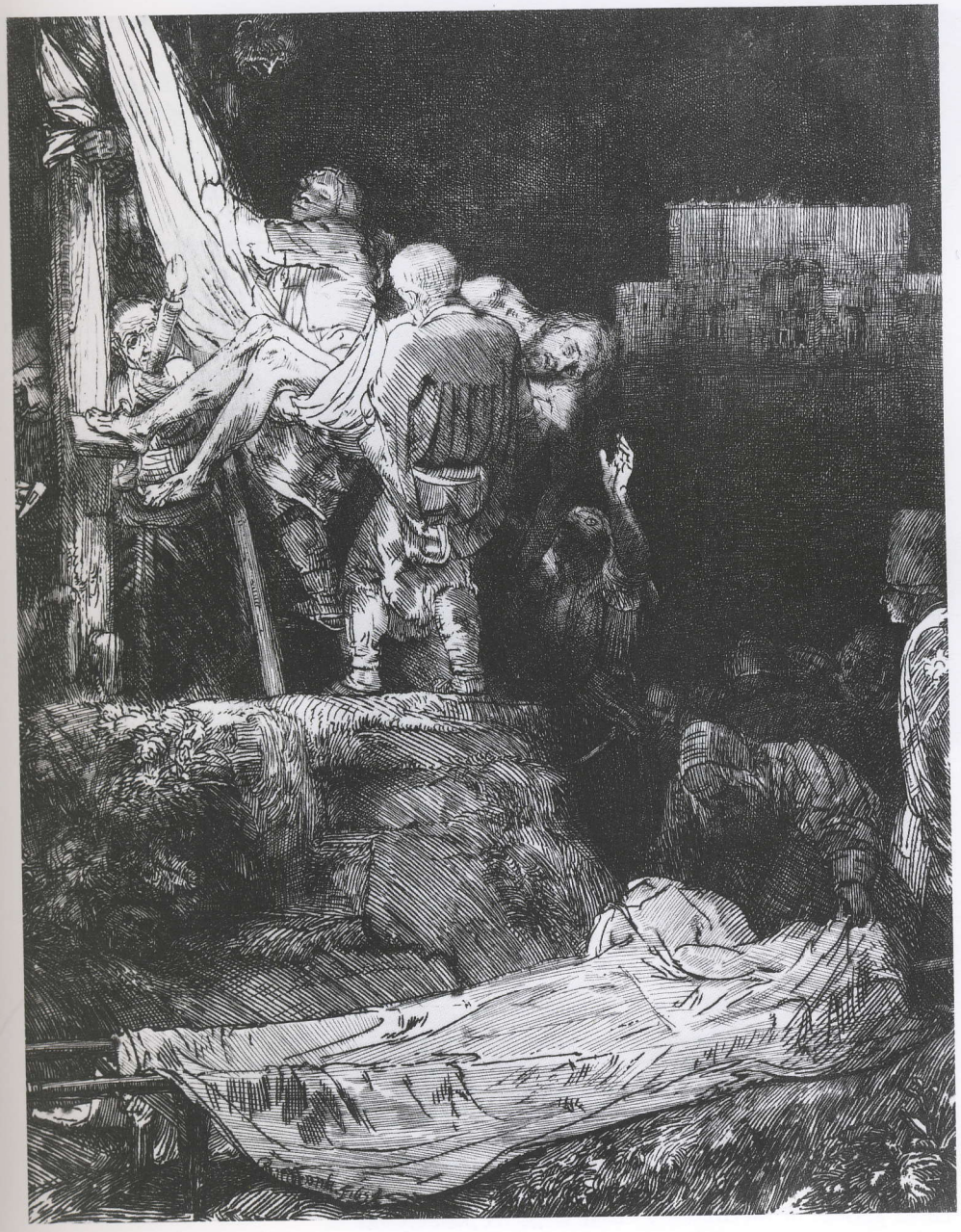
Ceci dit, il n'est pas rare de trouver dans une composition un certain nombre de grandes lignes qui n'ont aucune valeur expressive en elles-mêmes. Ce sont souvent des lignes, verticales ou horizontales, placées en bordure de l'image pour fermer la composition, que l'on ne peut donc assimiler à de grandes lignes directrices.

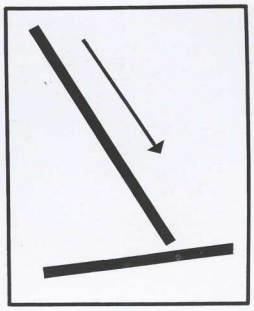


LE DYNAMISME DE LA DIAGONALE

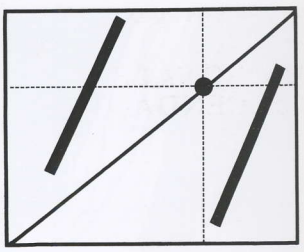
A et B. *Le choix relativement fréquent d'une diagonale comme ligne directrice d'une composition répond généralement à une intention bien déterminée. Les diagonales sont en effet des lignes de force éminemment dynamiques car elles obligent le regard à monter ou descendre le long de leur pente. Compte tenu du sens de la lecture de gauche à droite auquel nous sommes habitués en Occident, la diagonale qui part du coin supérieur gauche de l'image est considérée comme "descendante" : l'œil glisse facilement vers le bas, de gauche à droite (***A***).*
Par exemple, voyez comme Rembrandt accentue l'idée de la "descente" du Christ de la croix vers la civière, en cadrant le sujet sur la diagonale descendante de l'image.
*En revanche, la diagonale qui prend naissance dans le coin inférieur gauche est considérée comme "montante" ou "ascendante" : l'œil remonte sa pente plus difficilement (***B***). Selon la dynamique que l'on entend donner à la composition, le choix de l'une ou l'autre diagonale ne sera donc jamais innocent. L'idée de chute, de descente, de glissade, etc. commandera généralement le choix de la diagonale descendante. L'idée d'ascension, d'effort, etc. conduira à choisir la diagonale montante.*

C et D. *Le choix de la diagonale descendante comme grande ligne directrice n'est pas toujours sans inconvénients. L'œil, tenté de suivre la pente de cette diagonale, sera facilement entraîné hors du cadre de l'image et perdra de vue le sujet principal. C'est pourquoi on prendra souvent soin d'arrêter le regard en bas de la diagonale par quelque élément secondaire (***C***) ou pan de décor (***D***). C'est le rôle tenu par la civière et le linceul, en bas de l'image, dans la "Descente de croix au flambeau" de Rembrandt.*





REMBRANDT (1606-1669) :
"DESCENTE DE CROIX AU FLAMBEAU"



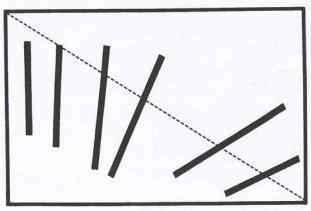
FRAGONARD : "LE VERROU"

DYNAMISME DE LA DIAGONALE MONTANTE

Qu'il soit ou non de la main de Fragonard – on en discute encore –, ce tableau n'en est pas moins un petit chef-d'œuvre de composition dynamique, basée sur la diagonale montante de l'image. Ce choix permet de mettre en valeur le mouvement ascendant du corps et du bras se tendant vers le verrou et l'effort entrepris pour le fermer. Cet effet est encore accentué par l'existence de deux grandes obliques orientées dans le même sens, de part et d'autre de la diagonale, l'une déterminée par l'inclinaison du rideau, au premier plan, l'autre par l'inclinaison du corps du jeune homme. Egalement, le choix de la diagonale comme épine dorsale de la composition permet de mettre astucieusement en relation les deux éléments symboliques qui donnent son sens à la scène. A partir de la pomme (le fruit défendu) posée sur un guéridon, l'œil est directement conduit le long de la diagonale jusqu'au verrou qu'on s'apprête à fermer (l'acte sur le point de s'accomplir).
A l'occasion, notez le cadrage des deux personnages sur l'une des lignes de force verticales de l'image, en application de la règle des tiers, de sorte que les deux visages sont cadrés sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image (chapitre 10).

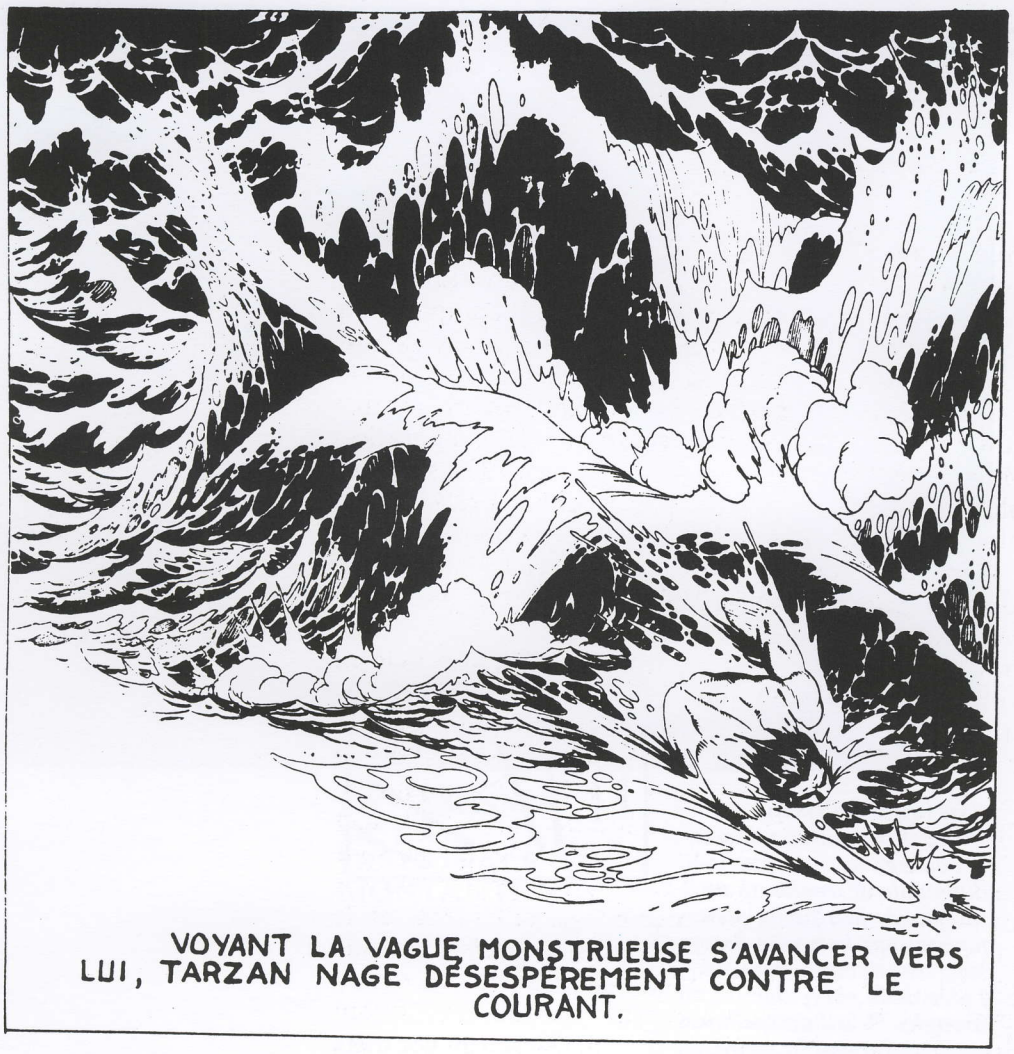
DYNAMISME DE LA DIAGONALE DESCENDANTE

BRUEGEL LE VIEUX (1525-1569) : "LES AVEUGLES CONDUISANT LES AVEUGLES"



Assez rare à l'époque où Bruegel peignit ce tableau, le cadrage du sujet sur la diagonale descendante du tableau se justifie ici pleinement par le besoin de suggérer dynamiquement l'idée de la chute des aveugles. L'œil du spectateur, en suivant la pente de la diagonale, "accompagne" tout naturellement leur mouvement de bascule en avant. L'idée de chute est d'ailleurs accentuée par la disposition en éventail des aveugles dont le mouvement est ainsi décomposé de façon quasi stroboscopique (toutes les phases du mouvement de la chute figurent sur la même image).

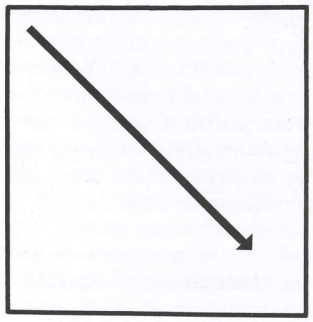
© Editions Opéra-Mundi.



B. HOGARTH : "TARZAN"

DYNAMISME DE LA DIAGONALE DESCENDANTE

Cette image de bande dessinée paraît d'autant plus dynamique que le nageur est cadré sur la diagonale descendante de l'image. De plus, comme la composition n'est pas fermée (en bas, à droite), l'image nous suggère expressivement l'idée que le nageur, poursuivant son effort, échappera au danger qui le menace.



Chapitre 8

L'équilibre des masses

Lors de la mise en place d'un tableau, l'un des moments les plus importants est celui où l'artiste répartit les "masses" de sorte qu'elles s'équilibrent harmonieusement. En peinture, on désigne par "masse" toute forme ou volume distinct de son voisin. Mais, il peut aussi bien s'agir de simples surfaces planes ou de surfaces colorées.

La nécessité de répartir les masses s'explique, une fois de plus, par le travail de l'œil explorant la surface d'une image ou d'un tableau. Chaque "masse", chaque forme, chaque élément distinct, constitue en effet un point d'ancrage pour le regard, qui le captera et le fixera plus ou moins longtemps, compte tenu de son importance par rapport aux éléments voisins. Il s'agit donc de faire en sorte que ces points de fixation n'affolent pas inutilement le regard (lorsque les éléments représentés sont trop nombreux et trop anarchiquement disposés sur toute la surface de l'image) ; ou qu'ils ne l'endorment pas (s'ils sont trop régulièrement et symétriquement répartis).

En particulier, on prendra généralement garde à ce qu'un élément trop volumineux n'étouffe pas certaines autres masses ou ne "pèse" pas d'un poids trop lourd d'un côté de la composition, ce qui la déséquilibrerait.

En fait, chaque composition (ou cadrage) réclamera un traitement particulier. Plus la composition comptera d'éléments divers et disparates, plus l'organisation de la surface de l'image réclamera une grande attention. Cette opération sera cependant considérablement facilitée par le choix préalable de grandes lignes directrices (chapitre 7) autour desquelles les masses ou les volumes pourront plus aisément s'ordonner.

En ce domaine, l'artiste peintre est plus favorisé que le photographe, puisqu'il peut prendre avec la réalité de grandes libertés. Encore que le photographe peut toujours se déplacer et tourner autour du sujet jusqu'à trouver l'angle de vue sous lequel les volumes et les masses s'équilibreront parfaitement, et le point de vue sous lequel les éléments perturbateurs, qui menacent de déséquilibrer la composition, seront totalement éliminés de son cadrage.

En pratique

En matière de composition, chaque cas est un cas d'espèce. Aucune recette ne saurait remplacer le "coup d'œil" de l'artiste qui procède à la répartition des masses, dans un ordre qui devra tenir compte de facteurs très divers : nombre d'élé-

ments distincts représentés, leur volume respectif, leur place aux différents plans de l'image, le rythme que l'on entend imprimer à la composition, l'ambiance générale qu'elle doit suggérer. Tout au plus peut-on rappeler quelques principes de base, également valables quelle que soit la technique utilisée : tableau de chevalet, dessin de bandes dessinées, photographie ou cadrage cinématographique.

Sujets simples

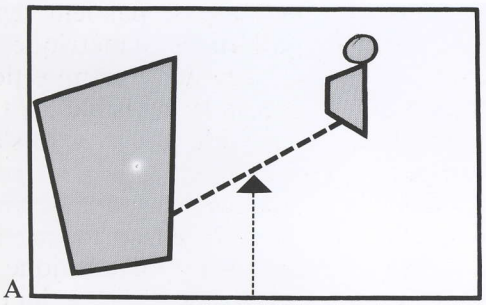
Lorsque le sujet se résume à une figure unique, donc à une seule masse : un seul objet, un personnage vu en pied ou en buste, un visage en gros plan... la répartition des masses ne présentera aucun problème. Il s'agit là d'une affaire de cadrage plus que de composition. En principe, on prendra seulement la précaution de ne pas placer cette masse unique au centre de l'image ou sur l'un de ses axes, à moins de vouloir donner un air de solennité figée au sujet représenté (voir à ce sujet le chapitre 6).

L'équilibre de deux masses concurrentes

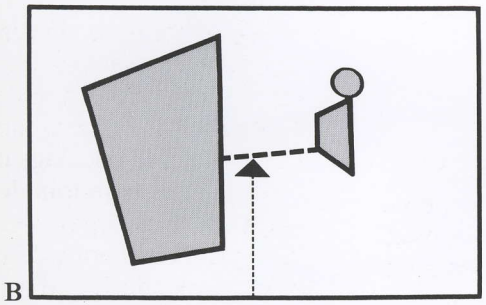
La notion d'équilibre des masses prend tout son sens lorsque le sujet se compose de deux figures : deux objets, deux personnages en pied ou en buste, deux visages... qu'il s'agit de répartir dans le cadre de l'image. Dans ce cas, l'opération restera relativement facile. Notons toutefois que la notion d'équilibre des masses ne suppose pas leur répartition régulière et symétrique de part et d'autre de la composition. Une symétrie trop visible n'est jamais très agréable à l'œil. Il s'agit plutôt d'estimer le "poids visuel" de chacun des deux éléments représentés et de faire en sorte que l'élément le moins important joue le rôle de "contrepoids" de celui que l'on entend privilégier.

En général, le décalage de l'une des deux masses par rapport à l'axe de l'image suffira à "animer" la composition sans la déséquilibrer. Par contre, le décalage conjoint des deux masses trop loin de l'axe vertical, l'une vers la gauche, l'autre vers la droite, risquerait de produire un effet de symétrie, d'autant moins agréable au regard que leur écartement laisserait un grand espace libre au centre de l'image.

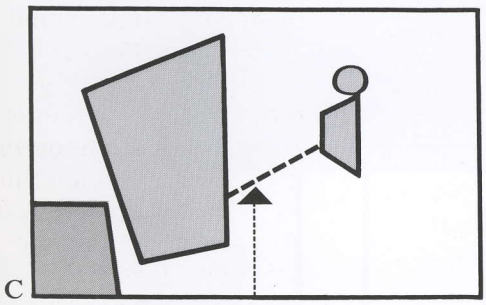
Enfin, si l'on veut rompre la monotonie engendrée par deux masses d'égale importance vues sur le même plan, une solution consistera à les cadrer si possible sur la diagonale de l'image (ou à peu près). Ou alors, si l'on peut jouer sur un effet de perspective, on pourra modifier sensiblement le volume des deux masses. L'une sera vue dans le lointain et l'autre sur le devant de l'image. En ce cas, il importe peu que les deux éléments soient répartis symétriquement de part et d'autre de l'axe vertical de l'image. Puisqu'ils n'auront plus le même volume, ils ne donneront plus la même désagréable impression de symétrie.



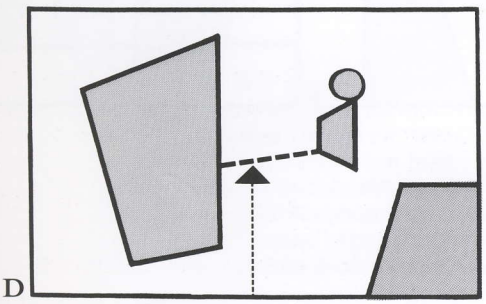
A



B



C



D

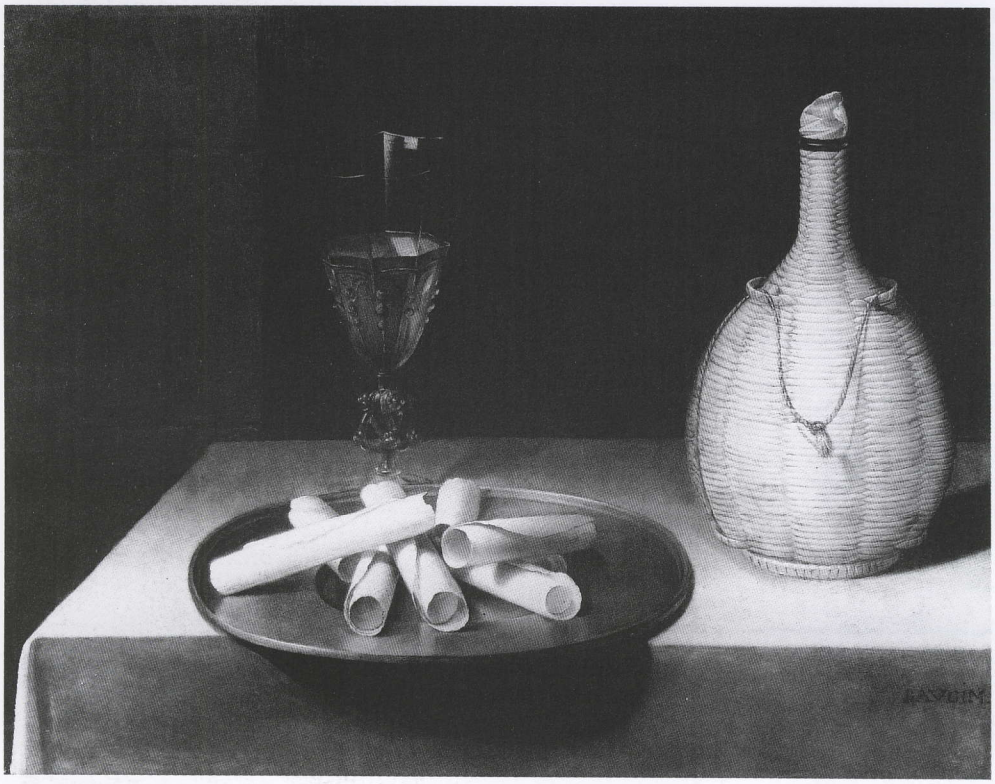
LE PRINCIPE DE L'ÉQUILIBRE DES MASSES

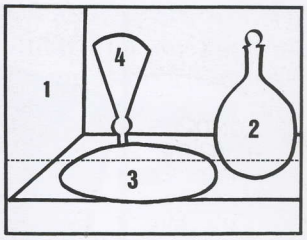
A. *Le point d'équilibre d'une composition se situe en principe au centre du tableau. Pourtant il ne s'agit pas de répartir régulièrement et symétriquement les divers éléments représentés de part et d'autre de ce point d'équilibre. Mais plutôt de faire en sorte qu'un élément ou un groupe d'éléments ne "pèse" pas d'un poids exorbitant d'un côté de la composition, au détriment de la partie opposée. Ici, par exemple, une masse importante (pouvant d'ailleurs être composée de plusieurs éléments distincts mais regroupés) placée en bordure de la composition, la déséquilibre du côté gauche. Elle attire beaucoup trop l'attention au détriment de l'élément plus petit se trouvant de l'autre côté.*

B. *S'il n'est pas possible de prélever certains éléments appartenant à la masse qui déséquilibre la composition pour les reporter de l'autre côté, le simple déplacement de cette masse vers le point d'équilibre de la composition suffira généralement à la rééquilibrer.*

C. *Mais l'ajout d'un troisième élément à gauche de la composition reviendrait à la déséquilibrer de nouveau.*

D. *La composition sera parfaitement équilibrée si nous plaçons au contraire ce nouvel élément de l'autre côté, là où le plateau de la balance est moins chargé.*

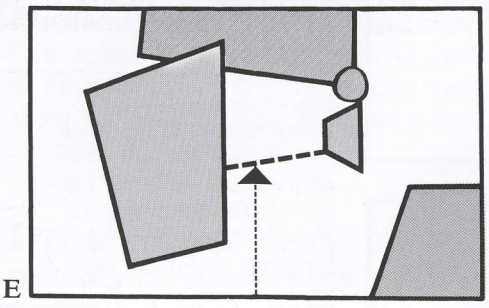




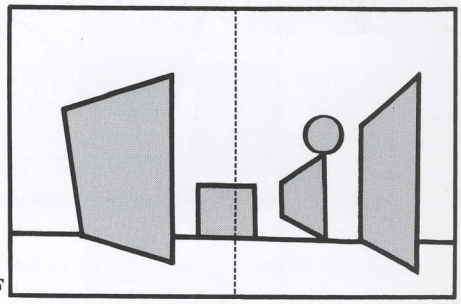
BAUGIN : "LE DESSERT DE GAUFRETTES"

*Exemple classique de bonne répartition des masses. A gauche, le pan de mur rectangulaire (**1**) constitue le contrepoids du carafon circulaire (**2**) placé de l'autre côté de la composition. Le verre (**4**) compense vers le haut la masse circulaire de l'assiette de gaufrettes (**3**) et tend à ramener le regard vers le centre de la composition.*

LE PRINCIPE DE L'ÉQUILIBRE DES MASSES



E



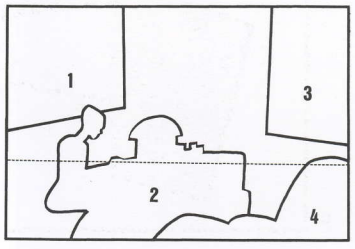
F

E. *Si nous voulons introduire dans la composition un quatrième élément (en haut) et que nous plaçons celui-ci à cheval sur l'axe d'équilibre de l'image, la composition restera bien équilibrée. Et ainsi de suite.*

F. *Il est plus facile d'équilibrer une composition lorsqu'elle est "assise" sur une grande horizontale. Laquelle aidera à stabiliser les formes représentées, seraient-elles de volume et de nature très différents.*

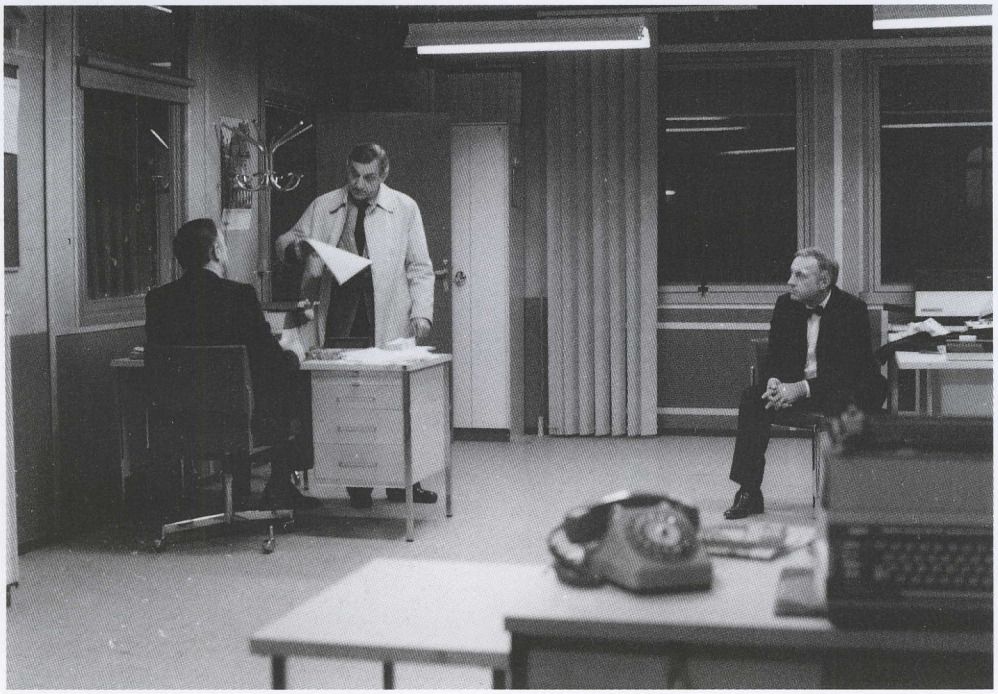
© HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

E. BILAL : "LA FEMME PIÈGE"

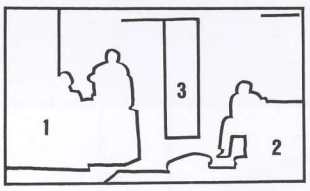


*Dans une bande dessinée ou dans un film cinématographique (sinon en peinture), un avant-plan bien choisi sera souvent un moyen d'équilibrer plus parfaitement le cadre de l'image. Ici, le store vénitien et le fauteuil (**3 et 4**), vus en avant-plan, "pèsent" sur le côté droit de la composition et contribuent de la sorte à équilibrer la masse principale (**2**), tout en participant activement à l'ambiance générale de la scène.*

L'ÉQUILIBRE DES MASSES AU CINÉMA



FILM DE CLAUDE MILLER : "GARDE À VUE"



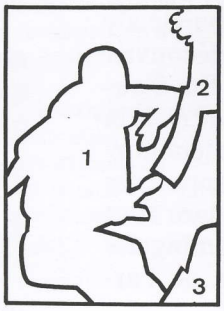
*Différent du précédent, ce cadrage, extrait du film "Garde à Vue" de Claude Miller, se signale également par son parfait équilibre. Les deux masses principales (**1 et 2**), disposées à droite et à gauche de l'image, se compensent mutuellement, ceci ayant pour effet de libérer un grand vide central éminemment expressif, visuellement évocateur du "fossé" séparant les policiers (à gauche) du prévenu (à droite).*
À l'arrière-plan, une troisième masse plus discrète (l'armoire et le rideau) contribue à combler le grand vide central et à équilibrer plus parfaitement le tout. Ainsi, l'image "parle" par le seul jeu de répartition des masses.

LA RECHERCHE DE LA PLÉNITUDE

Les différents états d'une œuvre sont souvent révélateurs du travail de l'artiste, lorsqu'il répartit les masses et les équilibre petit à petit, de façon à ce qu'elles forment un tout qui s'offrira au regard dans toute sa plénitude. Les deux tableaux que voici en sont un exemple frappant.

Le premier se caractérise par un certain déséquilibre des masses par rapport à l'axe médian de la composition. Laquelle "penche" assez sensiblement à gauche, au détriment de la partie droite, provisoirement délaissée. Visiblement, l'artiste en est resté au stade de l'étude. Restait à composer, c'est-à-dire à équilibrer le tout. Dans la seconde version, Renoir a ajouté un objet suffisamment volumineux sur le piano, en haut à droite (le vase de fleurs), qui se fond d'ailleurs avec la partition de musique pour ne former qu'une seule masse. Il a également ajouté, en bas à droite, une seconde masse, vue en amorce du tableau (le dossier d'un fauteuil). Cela suffit à équilibrer le tout. La simple étude de début est devenue une composition d'une incomparable plénitude, dont tous les éléments sont désormais liés et équilibrés sur toute la surface du tableau.

RENOIR (1841-1919) :
"JEUNES FILLES AU PIANO"
PREMIÈRE VERSION



RENOIR (1841-1919) :
"JEUNES FILLES AU PIANO"
SECONDE VERSION

Sujets complexes, les regroupements de masses

Lorsque le sujet, plus complexe, est composé de nombreux éléments de volumes inégaux : objets, éléments de paysage ou de décor, personnages... il faudra plus que jamais veiller à ne pas déséquilibrer la composition en la surchargeant à droite ou à gauche, en bas ou en haut.

Même si le sujet doit donner une impression de confusion, il s'agira d'ordonner les différents éléments représentés de sorte que l'œil, d'abord surpris par l'apparent chaos de la composition, puisse s'y promener à son aise et en découvrir la véritable signification. En d'autres termes, il s'agira de maîtriser la confusion initiale et de la métamorphoser en une confusion apparente et voulue, qui "parle" malgré tout au regard et trahit sans ambiguïté les idées ou les intentions de l'artiste.

Se rendre maître de la confusion signifie que l'artiste sera presque toujours amené à procéder à des regroupements de masses :

– tantôt, deux ou plusieurs masses distinctes, de petit volume, seront fondues en une masse plus importante, plastiquement plus satisfaisante ;

– ou bien, un élément de petit volume, plastiquement insignifiant ou trop anecdotique, sera intégré à une masse plus volumineuse ;

– d'autres fois, plusieurs formes distinctes seront seulement reliées, soit par effet de proximité, soit par le truchement de formes qui les cimenteront. Cette liaison plus ou moins étroite entre plusieurs masses distinctes paraîtra d'ailleurs plus évidente lorsqu'elles seront disposées le long de grandes lignes directrices.

Il sera également possible de hiérarchiser les masses en profondeur, afin de mieux les équilibrer. Par exemple, lorsqu'une forme "pèse" (visuellement) au premier plan de l'image au détriment des autres masses, on pourra la déplacer vers l'arrière-plan pour diminuer son importance.

Enfin, on ne répartira jamais les masses dans le cadre de l'image sans tenir compte des vides ou espaces qui en résulteront (chapitre 9).

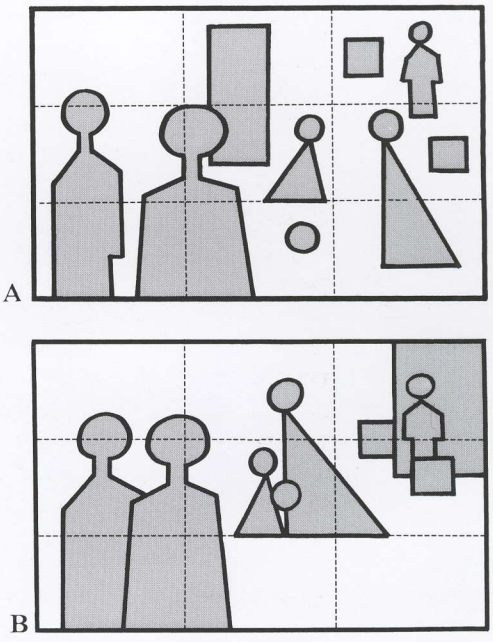
Les masses colorées

Dans une composition, les formes et les volumes ne sont pas les seuls qui demandent à être équilibrés. Les surfaces colorées, les blancs, les noirs et les demi-teintes seront ordonnés, sinon regroupés, en un certain nombre de "masses colorées", plus ou moins vives, plus ou moins claires ou sombres, etc. en vue d'obtenir un certain équilibre chromatique de la composition. On pourra aussi jouer sur l'éclairage (le clair et l'obscur) pour relier et unifier les masses, soit qu'elles se fondent dans un obscur simplificateur, soit qu'on les plonge au contraire dans un bain de lumière unificateur.

LE PRINCIPE DU REGROUPEMENT DES MASSES

A. *Toute composition un peu ambitieuse est à l'origine constituée d'éléments souvent très divers : sujet principal, personnages secondaires, éléments franchement anecdotiques...) pouvant facilement donner l'impression de flotter dans la composition s'ils sont trop éparpillés comme ici.*
L'œil a beaucoup de mal à se retrouver dans ce semis d'éléments disparates, sinon même à saisir les véritables intentions de l'artiste (où est le sujet principal ?).

B. *C'est pourquoi, lorsqu'on répartit les masses, on sera très souvent amené à regrouper les éléments les plus anecdotiques afin qu'ils n'attirent pas inutilement le regard. Tout ceci ayant finalement pour effet de faciliter la lecture du tableau ou de l'image et d'engendrer une composition plastiquement beaucoup plus satisfaisante.*
Ces regroupements de masses seront essentiellement dépendants du sujet traité (ici, le groupe formé par la femme, l'enfant et le ballon est nettement privilégié).



À partir d'un même nombre d'éléments primitivement épars, les combinaisons seront donc pratiquement infinies.

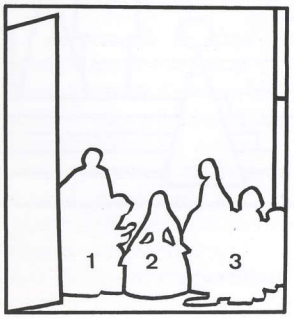
HIROSHIGE (1797-1858) :
"KUSATSU. MAIBUTSA TABETA"

LE REGROUPEMENT DES MASSES

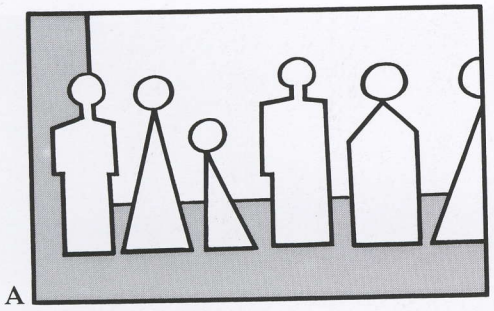
Plusieurs dizaines d'éléments divers et distincts regroupés en seulement deux masses principales, on ne peut faire mieux dans le genre. Ceci a pour effet de mettre magnifiquement en valeur le sujet principal : les deux chaises à porteurs circulant dans la rue, elles-mêmes regroupées en une seule masse principale.

Bel exemple de regroupement des masses. Neuf personnages et un chien sont ici regroupés en trois masses relativement distinctes et d'inégal volume (trop de symétrie satisfait rarement le regard). De plus, la masse verticale du mur et de la fenêtre, à droite, équilibre la grande masse verticale (la toile du peintre) se trouvant de l'autre côté. Bien que plus petite, la masse de la fenêtre, parce qu'elle est plus claire, "tire" le regard vers la droite et le fixe plus facilement sur le centre du tableau c'est-à-dire sur l'infante, sujet principal du tableau.

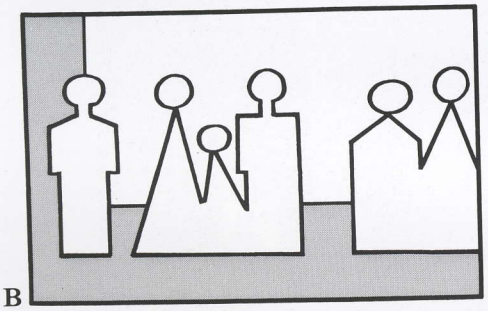
D. VÉLASQUEZ (1599-1660) : "LES MENINES"



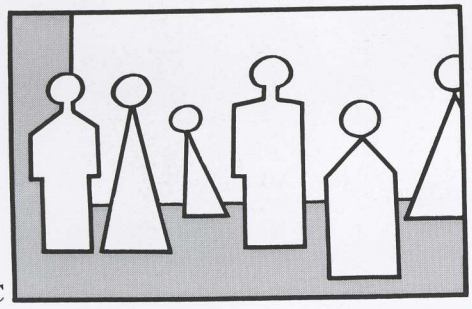
L'ÉTAGEMENT DES MASSES EN PROFONDEUR ET EN HAUTEUR



A



B



C

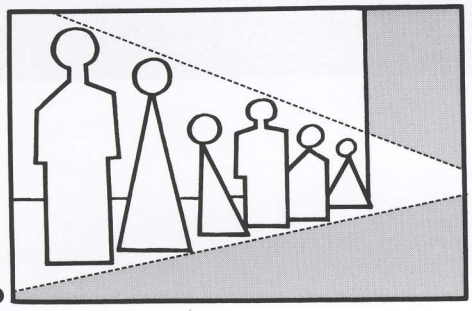
A. *Une surface trop sagement et trop régulièrement ordonnée ne plaît pas plus au regard qu'une surface anarchiquement composée.*
À plus forte raison lorsque les éléments de la composition sont de même volume. On se gardera donc de les aligner ou de les espacer trop régulièrement sur le même plan, comme "à la parade" (sauf effet expressément recherché).

B. *De préférence, on procédera donc au regroupement de ces éléments en plusieurs masses distinctes, autant que possible de volume inégal.*

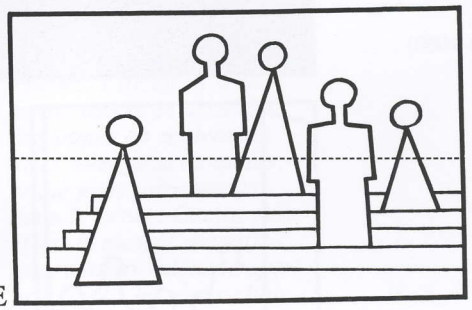
C. *Ou bien, on fera en sorte que les éléments de volume sensiblement égal, quoique restant régulièrement espacés, soient plus ou moins décalés en profondeur, sur des plans différents.*

D. *On pourra aussi adopter la solution consistant à présenter la scène franchement en perspective. Cette solution offre un double avantage : l'alignement trop horizontal des éléments sera rompu, et les espaces vides entre chaque élément, primitivement trop réguliers, deviendront inégaux par le seul jeu de la perspective.*

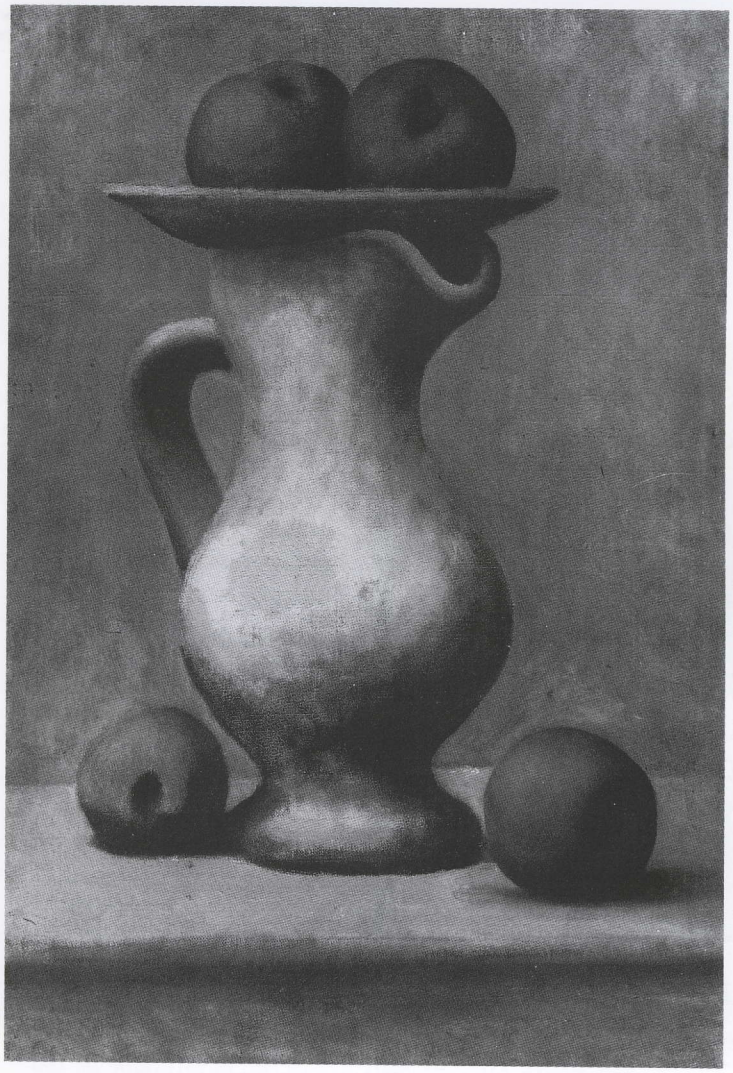
E. *Une solution souvent retenue consistera à utiliser toute dénivellation existant dans le décor ou le paysage (un escalier par exemple) de sorte que les masses primitivement trop régulièrement alignées se trouvent à différentes hauteurs et sur différents plans de l'image. L'espace du tableau sera ainsi mieux utilisé et la composition paraîtra plus animée, plus vivante.*



D

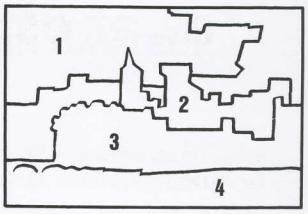


E

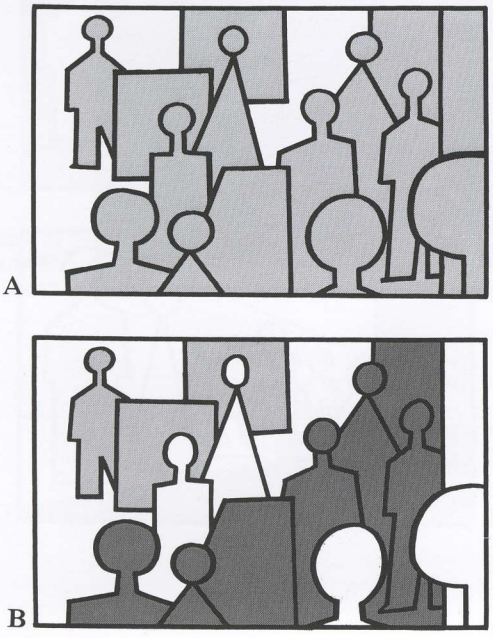


P. PICASSO :
"NATURE MORTE AU PICHET ET AUX POMMES"

Ce tableau de Picasso semble avoir été peint pour illustrer l'ensemble des principes énoncés page précédente.
Deux pommes, en bas, sont disposées sur des plans différents (donc, en légère perspective).
Les deux autres pommes ont été arbitrairement hissées en haut de la composition de sorte que tout l'espace du tableau, de haut en bas, intéresse également le regard.



P. SIGNAC (1863-1935) :
"LE PALAIS DES PAPES"



LA RÉPARTITION DES MASSES COLORÉES

A et B. *Regrouper les différents éléments d'une composition en masses plus importantes n'implique pas toujours le déplacement physique de ces éléments. Bien souvent, le seul jeu des couleurs ou des valeurs permettra d'unir plusieurs éléments primitivement distincts et de marquer plus distinctement les différents plans de l'image.*
*Ici, par exemple, à partir d'un ensemble d'éléments relativement indifférenciés donnant une impression de platitude (***A***), le seul jeu des valeurs permet de faire ressortir quatre masses nettement distinctes, s'étageant sur plusieurs plans (***B***).*

Voyez, également, comment Paul Signac, quoiqu'utilisant une technique pointilliste très fragmentée, ramène le tout à trois masses colorées assez différenciées, n'excluant pas des nuances au sein de chacune d'entre elles, cela va de soi.

Chapitre 9

Vides et espaces

Lorsque le spectateur examine une image (tableau de chevalet figuratif ou non, dessin, bande dessinée, photographie...), son regard sera de préférence attiré et intéressé par les éléments "narratifs" décrivant le sujet (formes, objets, personnages, décor...), sans toujours se douter que le plaisir qu'il prend à regarder cette image et l'émotion qu'elle lui procure tiennent tout autant aux vides et espaces plus abstraits, engendrés par les pleins. Ces vides, en effet, sont autant de liens invisibles et impalpables, reliant entre elles les différentes formes représentées et participant de ce fait tout autant que les volumes à la plastique générale de l'image.

Ces vides pourront consister en surfaces planes absolument vides de toute figuration, lorsque le sujet se détache sur un fond neutre ou sur un espace de ciel dégagé. Ils pourront également consister en un arrière-plan plus travaillé : paysage vu dans le lointain, effet de matière, etc.

En pratique

L'essentiel de l'opération visera à assurer l'unité plastique de la composition. Ainsi :

– Des vides aussi simples que possible, c'est-à-dire tendant vers la géométrie : le rectangle, l'ovale, le triangle, les courbes harmonieuses... donneront toujours une plus grande unité plastique à l'ensemble et faciliteront notablement la "lecture" de l'image.

Lors de l'importante opération de répartition des masses, il faudra donc constamment s'assurer que la découpe (ou les contours) des différentes formes représentées engendre des vides (relativement) simples qui n'agressent pas le regard. Le besoin que ressent souvent le peintre ou le dessinateur de simplifier les formes, de "dépouiller" son dessin ou du moins, d'en "gommer" les angles trop vifs, répond d'ailleurs à ce besoin communément ressenti par tous les grands artistes : inclure et dissoudre les éléments narratifs dans un ensemble plastiquement parfait.

– Lorsque la découpe d'une forme est relativement compliquée, en dents de scie ou en zigzag, ou très sinueuse, et qu'on ne peut la simplifier, une solution consistera à lui opposer une autre forme dont la découpe sera nettement plus rectiligne, de sorte que le vide entre ces deux formes soit moins agressif pour le regard.

– Lors de l'importante opération de répartition des masses, un autre moyen de simplifier les vides sera de regrouper en une seule masse de contour relativement rectiligne plusieurs formes aux contours originellement compliqués ou trop dentelés.

De plus, lorsque les composants de l'image sont assez nombreux et engendrent de nombreux vides de surfaces réduites, l'opération de regroupement des masses présentera l'avantage de réduire le nombre de ces vides. La composition y gagnera en homogénéité.

– Le traitement des vides, comme celui des pleins, ne se fera jamais sans tenir compte des tyrannies de l'œil humain. Sachant que le regard se désintéresse facilement d'une composition trop sagement symétrique ou qui manque de diversité, on fera attention à ce que les espaces vides ne soient pas trop égaux ni trop régulièrement disposés ou espacés sur toute la surface de l'image.

– Lorsque le sujet est constitué d'une seule grande masse principale (personnage en pied ou en buste, etc.), on fera en sorte qu'elle ne soit pas trop centrée sur l'axe vertical ou horizontal de l'image, afin de ne pas engendrer, de part et d'autre, des vides d'égale surface.

– Lorsque le sujet doit être centré sur l'axe de l'image, on fera en sorte que sa découpe produise des vides inégaux de part et d'autre (voir à ce sujet le chapitre 6).

– Lorsque le sujet implique la présence de plusieurs éléments distincts, disposés côte à côte, il s'agira également de veiller à ce que les vides jouent bien leur rôle de "liant" et participent à l'effet d'ensemble. En particulier, on prendra garde à ce que deux formes voisines n'engendrent pas un vide trop froidement rectiligne.

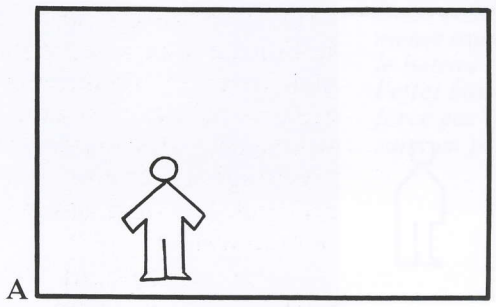
– Attention également aux vides trop étroits entre deux formes voisines mais distinctes. A l'encontre de l'effet recherché, les deux figures, trop étroitement "liées", pourraient paraître ne former qu'une seule masse.

De plus, des vides trop étroits entre les différents éléments représentés donnent souvent une allure de fragilité à une composition, sinon une impression de confusion. Les vides trop étroits, étriqués, en bordure de la composition sont également à éviter. Peu agréables au regard, ils donnent toujours l'impression d'un cadrage mal maîtrisé. S'il n'est pas possible de ménager un vide suffisant en bordure du cadrage de l'image, une bonne solution consistera à cadrer le sujet franchement à cheval sur le cadre de l'image, c'est-à-dire "en amorce" de celle-ci, pour supprimer le vide incriminé.

Toutefois, un excès ne vaut guère mieux que son contraire. Un trop grand espace vide entre plusieurs volumes distincts, donnerait la fâcheuse impression d'un flottement dans la composition. Ceci n'exclut pas l'existence de grands vides expressifs, pouvant quelquefois envahir la plus grande partie de l'image, ainsi que nous allons le voir.

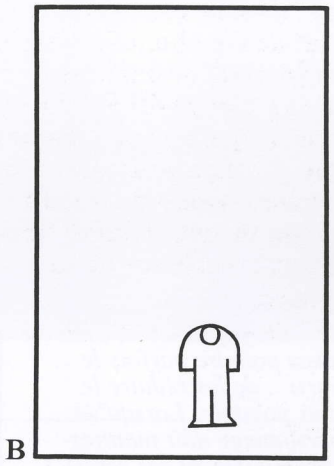
Lorsque l'on compose, on ne se préoccupe pas toujours des vides dans un but seulement esthétique. Dans bien des cas, les vides et espaces peuvent avoir par eux-mêmes une valeur et une force expressive peu communes selon les principes très généraux que voici.

LES VIDES EXPRESSIFS



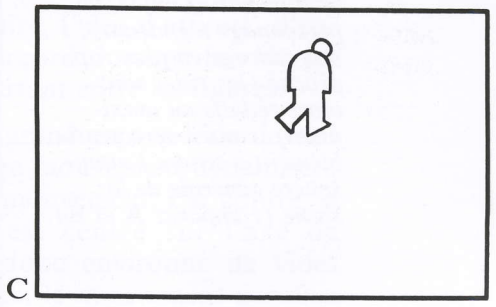
A

A. *Les vides ou espaces qui entourent le sujet principal – seraient-ils même garnis d'éléments secondaires ou anecdotiques – peuvent avoir une valeur expressive plus grande que les pleins (les éléments visibles, les formes représentées). Souvent même, ce sont ces vides qui donneront sa signification profonde au tableau.*
Par exemple, le sujet, s'il est environné de grands vides comme ici, donnera une impression d'isolement physique ou moral : solitude, abandon, désarroi...



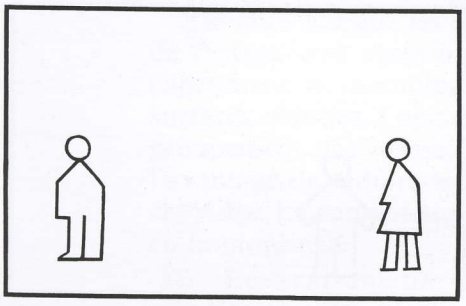
B

B. *Tout dépend cependant de la place qu'occupent les vides dans le cadre de l'image. Un grand vide dans la partie supérieure de la composition pourra sensiblement contribuer à renforcer l'idée de fatalité "pesant" sur les épaules du sujet, ou encore l'idée de son abattement physique ou moral. Voir aussi "La Tempête", page 141.*

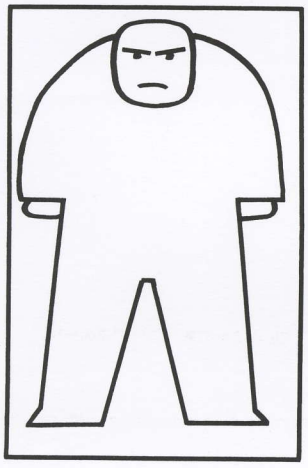


C

C. *Un grand espace en avant de l'image accentuera l'idée de départ ou de fuite du sujet (celui-ci prend ses distances avec le spectateur), surtout s'il est vu en mouvement et de dos.*



D



E

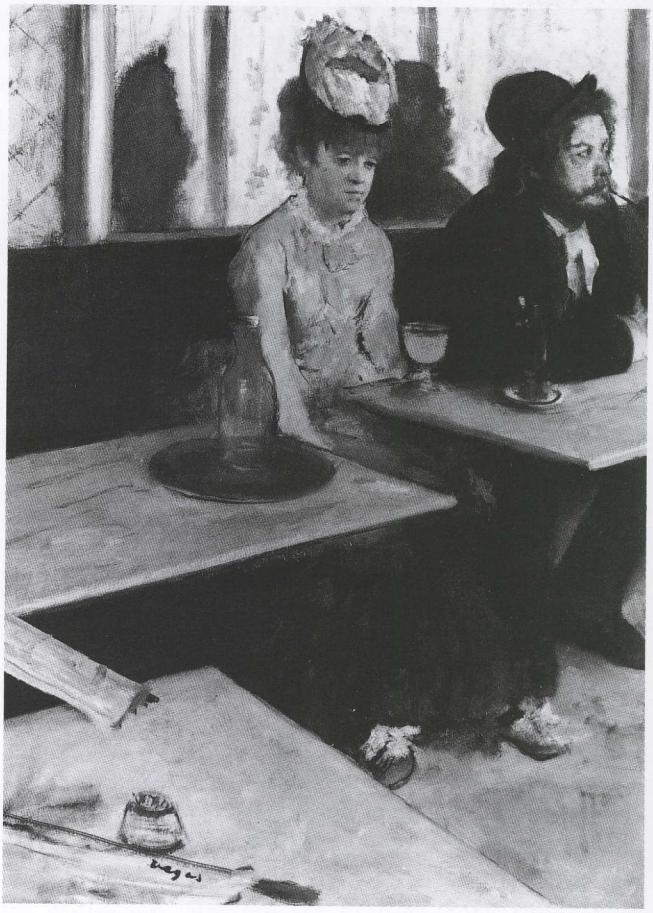
D. *Un grand vide entre deux personnages suggérera expressivement (visuellement) l'idée de leur opposition, de leur désaccord, ou exprimera leur antagonisme. A ce sujet, voir aussi page 128, l'image du film "Garde à vue".*

E. *Jouer avec les vides à des fins expressives, c'est aussi prendre parfois le parti... de les réduire le plus possible. Lorsqu'un personnage doit manifester visiblement ses sentiments (par exemple, un personnage menaçant), son cadrage en plan rapproché (les vides sont alors réduits au maximum), contribuera sensiblement à tendre l'atmosphère générale de la scène (comparez* **A** *et* **E**).

LES VIDES EXPRESSIFS

Un grand espace vide (à peine meublé), occupant tout le premier plan et la gauche du tableau, suggère ici la solitude et le désarroi de la jeune femme abrutie par l'alcool.

E. DEGAS (1834-1917) :
"AU CAFÉ OU L'ABSINTHE"



Dans ce tableau, l'immense espace "pèse" sur le bateau en perdition, l'effet étant encore renforcé par le cadrage du sujet en plongée.

J. DE MONTER : "LA TEMPÊTE"

Les vides expressifs, quelques principes généraux

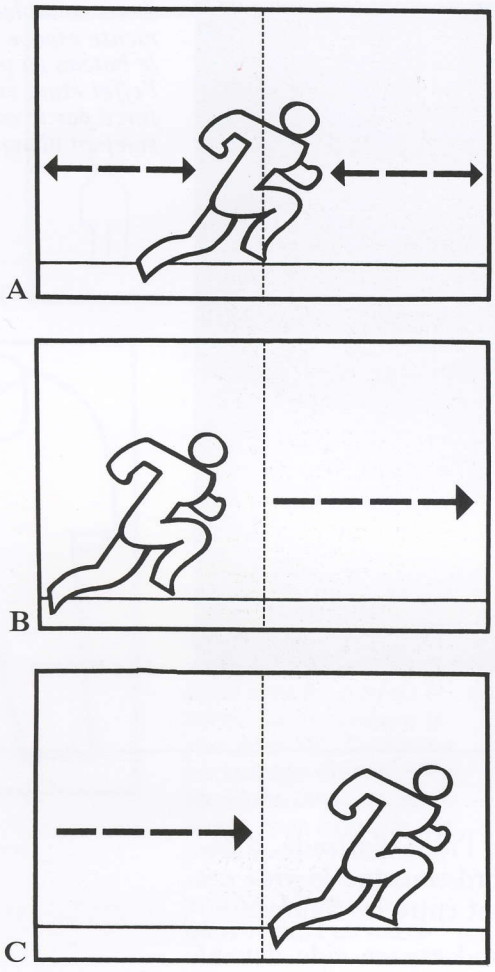
– Plus le vide envahira l'image, plus celle-ci paraîtra "aérée". Lorsque ce grand vide environne de toute part le sujet, il donnera une impression de solitude, d'isolement, voire d'abandon.

– Par contre, plus on se rapprochera du sujet (plan rapproché, gros plan), plus les vides ou espaces seront réduits autour du sujet, plus l'image prendra un caractère oppressant (elle est peu aérée).

– Un grand espace vide entre deux figures suggérera visuellement l'idée de séparation, de rupture, de désaccord, voire d'antagonisme, ou au contraire, l'idée d'affinité, d'entente, d'accord, lorsque le vide est peu important entre les figures.

– Un grand espace vide devant un sujet en mouvement dynamisera plutôt le mouvement. Par contre, si le sujet est centré sur l'axe de l'image, donc environné de vides trop égaux, le mouvement paraîtra plus statique, plus figé.

– Enfin, revoyez avec *"L'Asperge"* de Manet (page 89) comment un grand vide sans valeur psychologique particulière, permet néanmoins de mettre en relief un sujet se caractérisant à l'origine par une grande banalité.



LES VIDES EXPRESSIFS : SUJETS EN MOUVEMENT

A. *Lorsque le sujet principal est représenté en mouvement (course, marche, saut...), les vides qui l'entourent peuvent aussi avoir une valeur expressive, intéressante à exploiter en certaines circonstances (illustration, bande dessinée, publicité...). Éliminons tout de suite l'idée de centrer le sujet sur l'axe de l'image (***A***), solution bâtarde ayant pour effet de figer le mouvement (parce que ce genre de cadrage engendre des vides trop égaux devant et derrière le sujet). Deux solutions s'offriront encore à nous.*

B. *Ou bien, nous décalerons (même légèrement) le sujet par rapport à l'axe médian de l'image de sorte que le plus grand vide se trouve devant le sujet (c'est la solution la plus souvent retenue). L'action semblera alors être à son début (ici, le coureur s'élance, entreprend son effort). Le mouvement paraîtra en tout cas plus dynamique.*

C. *Au contraire, si nous voulons suggérer l'idée d'une action qui s'achève, un grand vide derrière le sujet sera mieux indiqué (le sujet a déjà parcouru tout l'espace du tableau). Par contre, le mouvement paraîtra relativement moins dynamique.*
D'une façon plus générale, la dynamique d'un sujet en mouvement sera meilleure lorsqu'il sera représenté allant de gauche à droite, c'est-à-dire dans le sens normal de la lecture en Occident, ou s'il est cadré sur la diagonale descendante de l'image.

Chapitre 10

Les points d'intérêt et les points forts d'une composition

Lorsque le sujet est composé de plusieurs éléments et qu'aucun d'eux ne mérite d'être particulièrement valorisé, la répartition de ces éléments à la surface de l'image ou du tableau ne posera généralement pas de problème.

Le genre de composition retenu (en diagonale, triangulaire, circulaire, etc.) décidera de la place qu'occuperont ces différents éléments dans le cadre de l'image (par exemple, les divers objets d'une nature morte, plusieurs personnages ayant à jouer un rôle à peu près équivalent dans une scène de genre, etc.).

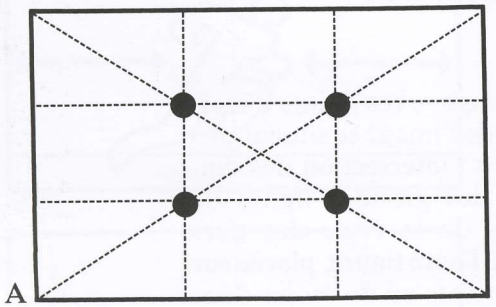
En revanche, si l'on désire attirer plus particulièrement l'attention sur l'un de ces éléments, ou sur plusieurs d'entre eux, ou même sur une partie seulement d'un élément (l'expression d'un visage, un geste particulièrement significatif), le meilleur moyen de le valoriser consistera à le cadrer en certains points de l'image où l'œil se pose toujours avec le plus de plaisir et où il reviendra le plus souvent lors de son incessant balayage du champ visuel.

Au nombre de quatre – ni trop centrés car il ne s'agit pas de contraindre les yeux à "loucher" en permanence sur le centre géographique de l'image, ni trop excentrés car l'œil a toujours tendance à considérer comme accessoire un élément cadré en bordure immédiate de l'image –, ces points d'intérêt naturels de l'image se situent très exactement à l'intersection des diagonales et des grandes lignes de force issues de la règle des tiers (chapitre 5). Toute figure, placée sur l'un de ces points ou du moins dans leur environnement immédiat, sera toujours mieux et plus vite perçue que les figures similaires et de même volume qui l'environnent.

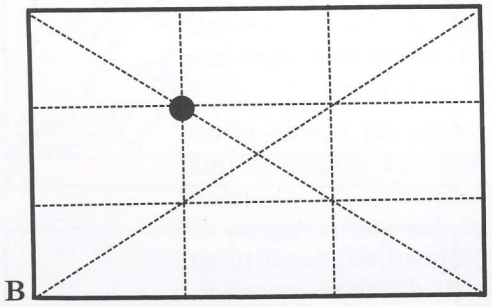
En outre, tous les points intermédiaires entre ces quatre points d'intérêt principaux, s'ils se trouvent sur l'une des quatre lignes de force de la composition, constituent autant de points d'intérêt secondaires, moins attirants pour le regard, certes, mais qui peuvent convenir en certaines circonstances, lorsqu'un élément ne peut être précisément centré sur l'un des points d'intérêt principaux.

Le fait de tenir compte des points d'intérêt naturels de l'image, lorsque l'on compose ou que l'on cadre une image, ne s'oppose en rien à la spontanéité de l'œuvre, pas plus qu'il ne constitue un frein à l'inspiration de l'artiste. Au contraire, la simple observation de ce principe de base, en étroite relation avec le phénomène de la vision (chapitre 2), aura toujours pour effet de donner plus de vie et de naturel à une composition et plus de force au propos de l'artiste.

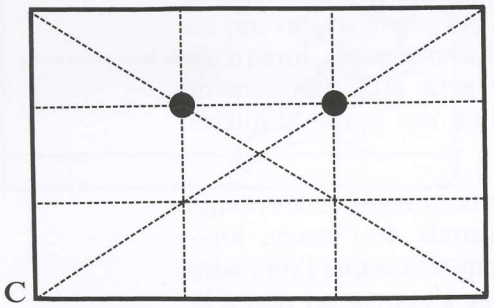
LES POINTS D'INTÉRÊT



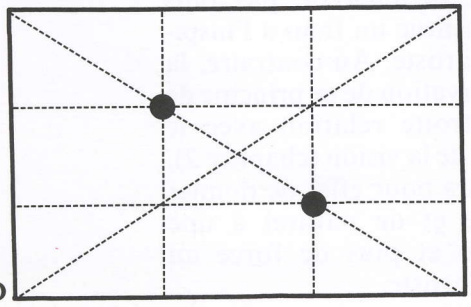
A



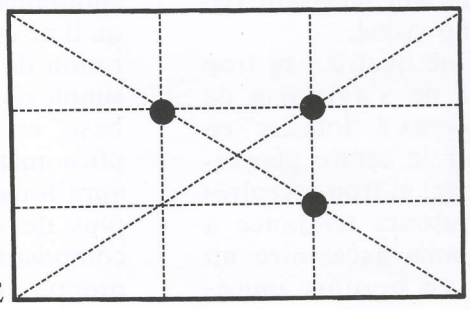
B



C



D



E

A. *Les quatre points d'intérêt naturels d'une image sont déterminés par le croisement des lignes de force horizontales, verticales et diagonales, en application de la règle des tiers (chapitre 5).*
Ces quatre points privilégiés ne sont pas trop centrés : le regard ne sera pas contraint de "loucher" en permanence vers le centre de l'image. Ils ne sont pas non plus trop excentrés : le regard ne sera pas obligé à des sauts d'une trop grande amplitude pour passer de l'un à l'autre.

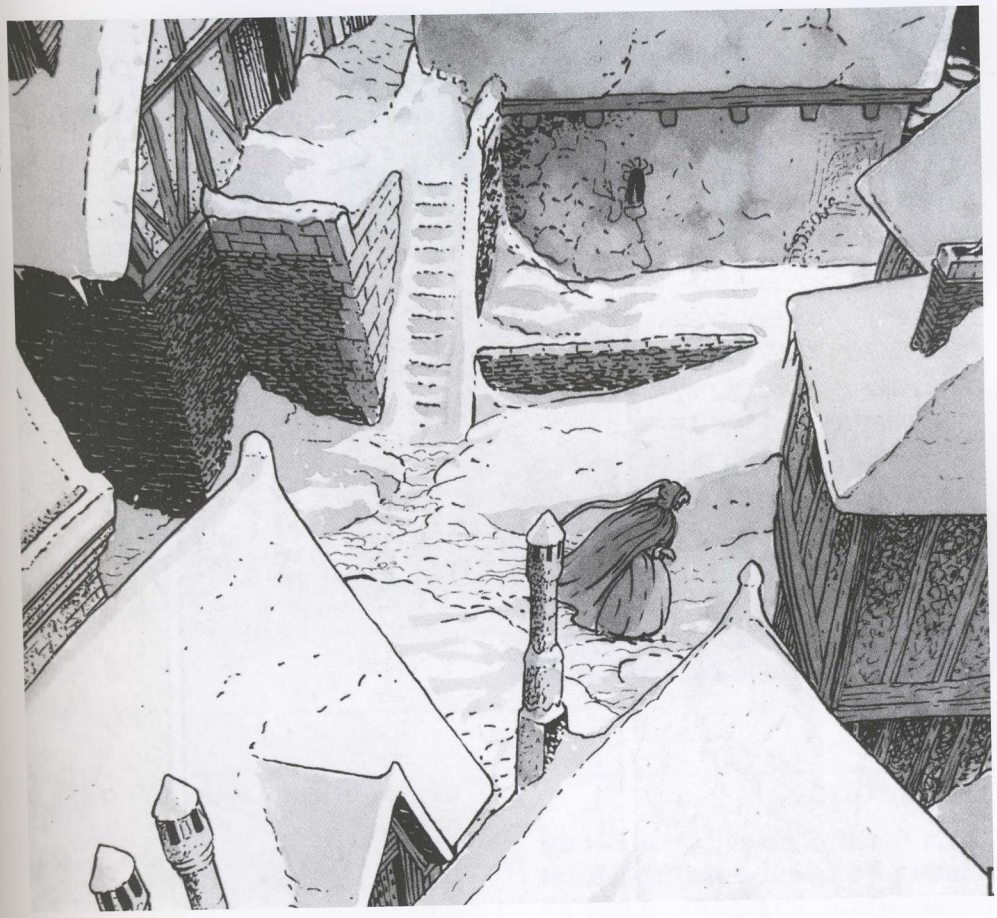
B. *Toutefois, comme il ne s'agit pas de disperser l'attention du spectateur par une multiplication des sujets d'intérêt, il est rare que les quatre points d'intérêt naturels de l'image soient utilisés concurremment.*
Très souvent, on n'utilisera qu'un seul point d'intérêt sur lequel on placera l'élément (vivant ou inerte, personnage ou visage, objet, etc.) que l'on désire valoriser.

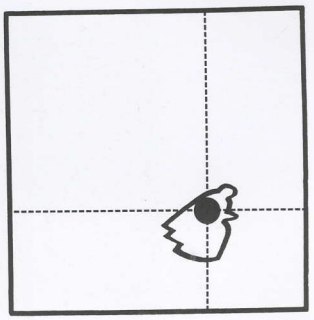
C et D. *Mais il n'est pas rare de voir deux éléments cadrés simultanément sur des points d'intérêt de l'image (par exemple, le visage de deux personnages face à face, etc.), horizontalement (**C**) ou en diagonale (**D**).*

E. *Utilisation de trois points d'intérêt (composition en triangle, etc.).*

SUJET PRINCIPAL SUR UN POINT D'INTÉRÊT NATUREL DE L'IMAGE

© Editions Casterman.



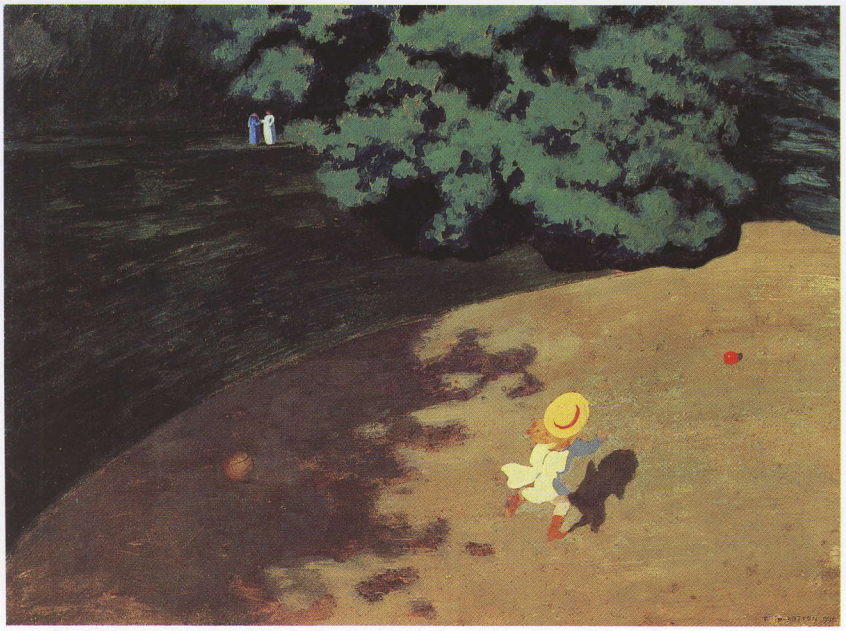


F. BOURGEON : "LE DERNIER CHANT DES MALATERRE. MONTJOY LA VILLE"

Parce que le sujet principal est placé sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image, le regard ne manquera pas de s'intéresser à lui. Malgré l'imbrication relativement anarchique des lignes du décor autour de lui, il représente sans ambiguïté le "centre" d'intérêt principal de l'image, le pivot autour duquel tout le reste s'organise.

SUJET PRINCIPAL CADRÉ SUR L'UN DES POINTS D'INTÉRÊT NATURELS

***Moulin*, page 25**
***Femme à sa toilette*, page 59**
***Le Verrou*, page 120**
***Olympia*, page 163**
***Le 3 mai 1808*, page 172**



SUJET PRINCIPAL SUR UN POINT D'INTÉRÊT NATUREL DE L'IMAGE

Malgré la petite place qu'il occupe dans le cadre de l'image, l'enfant est sans ambiguïté le "centre" d'intérêt principal de l'image.

F. VALLOTTON (1865-1925) : "LE BALLON"

En pratique

En fonction du sujet traité et du nombre d'éléments sur lesquels on désire attirer le regard, plusieurs possibilités s'offriront à l'artiste :

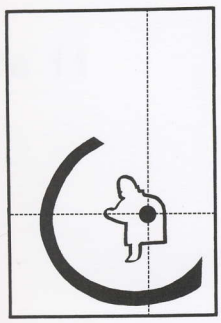
– Lorsqu'**un seul élément** mérite d'être valorisé, un seul point d'intérêt sera évidemment retenu. Ce sera souvent le cas lorsqu'on veut attirer l'attention sur un personnage, ou sur son visage, ou sur un groupe compact de personnages.

– Lorsque **deux éléments** distincts doivent être valorisés, le choix de deux des points d'intérêt de l'image s'imposera.

Toutefois, deux points d'intérêt situés à la même hauteur ayant tendance à se neutraliser l'un l'autre, on préférera souvent la solution beaucoup plus dynamique qui consiste à cadrer les deux éléments en diagonale. Ce genre de cadrage, très vivant, sera souvent retenu lorsque les deux éléments à mettre en évidence ne sont pas exactement sur le même plan de l'image.

– **Trois éléments** distincts à mettre en évidence entraîneront le choix de trois points d'intérêt. La composition prendra alors l'allure d'une composition en triangle, chaque élément à valoriser étant cadré (à peu près) dans une des pointes du triangle.

– Le cadrage de **quatre éléments** distincts sur les quatre points d'intérêt naturels de l'image sera toujours moins satisfaisant pour l'œil parce



A. VAN OSTADE (1610-1684) :
"LE MAÎTRE D'ÉCOLE"

Le choix d'un des points d'intérêt naturels de l'image pour y placer le sujet principal (ici, le maître d'école) s'imposera d'autant plus que la composition présentera un grand nombre d'éléments divers et anecdotiques relativement inorganisés (la foule des écoliers, le vaste décor). Ici, le centrage de l'intérêt sur le maître d'école est encore accentué par la disposition nettement circulaire de tous les éléments qui l'entourent (enfants, décor), ainsi que par l'éclairage circulaire qui agit comme un "spot" dirigé sur le groupe principal.

qu'il engendre une disposition de ces éléments en carré, trop régulière et symétrique. Il est d'ailleurs peu fréquent que le sujet exige concurremment la mise en évidence de quatre éléments distincts. Si malgré tout le cas se présente, on procédera plutôt au regroupement de ces éléments sur deux ou trois des points d'intérêt de l'image seulement.

En principe, entre deux éléments cadrés sur des points d'intérêt, l'observateur accordera le plus d'attention au plus volumineux ou à celui qui se détache le mieux par sa couleur ou sa nuance, ou par un effet d'éclairage ou de perspective approprié. Ainsi, lorsque plusieurs éléments seront cadrés sur des points d'intérêt, il sera possible, et souvent souhaitable, de les hiérarchiser en fonction de leur intérêt relatif.

La notion de "points d'intérêt" est plus floue en ce qui concerne le cadrage cinématographique, puisque les déplacements des acteurs dans le cadre de l'image et les mouvements de caméra (travelling, panoramique...) impliquent une continuelle remise en question de la composition de l'image. En revanche, les "plans fixes", à plus forte raison lorsque les acteurs sont

eux-mêmes relativement immobiles, seront autant d'occasions d'utiliser les points d'intérêt de l'image pour valoriser l'un des éléments figurant dans le "cadre" (le plus souvent, un personnage).

Les points forts d'une composition

Le cadrage de certains éléments sur les "points d'intérêt" du tableau ne s'impose pas toujours, et n'est d'ailleurs pas toujours possible (par exemple, lorsque la composition est centrée sur l'axe vertical de l'image ou, au contraire, très décentrée). Toutefois, même en ce cas, la composition comportera un certain nombre de "points forts" qui accrocheront le regard, se situant parfois assez loin des points d'intérêt naturels de l'image.

En somme, les points forts sont aux points d'intérêt ce que les lignes directrices sont aux lignes de force d'une composition. Points forts et centres d'intérêt coïncideront très souvent, mais non obligatoirement.

Selon le sujet traité, les points forts seront évidemment en nombre très variable. Tantôt on trouvera un seul point fort, un seul centre d'intérêt, auquel tout le reste se rapportera. Tantôt plusieurs points forts obligeront l'œil à se déplacer dynamiquement de l'un à l'autre et donneront plus d'animation à la composition. Par contre, un grand nombre de points forts trop éparpillés ne feraient que disperser l'attention du spectateur au détriment de l'unité de la composition. A moins que l'un de ces points forts coïncide avec l'un des "points d'intérêt" naturels de l'image, auquel cas il constituera un point d'attraction privilégié pour le regard, primant sur les autres points forts de la composition.

Les points forts excentrés

S'il est généralement préférable que le point fort d'une composition, le centre d'intérêt principal, coïncide avec l'un des points d'intérêt naturels de l'image, rien n'empêche qu'il soit très décentré par rapport à l'axe du tableau ou de ses points d'intérêt naturels.

Ce sera le cas, par exemple, lorsque le sujet principal (un personnage, etc.) sera placé en bordure du cadre de l'image. En ce cas, pour éviter que l'œil ne soit tenté de revenir constamment vers les points d'intérêt naturels de l'image et, par suite, qu'il ne considère le sujet principal comme quantité négligeable, il faudra s'arranger pour ramener le regard vers le sujet décentré, en agissant sur l'éclairage (plus intense à l'endroit où l'on veut fixer le regard), ou par la couleur, ou plus subtilement, en faisant converger vers l'élément décentré certaines lignes du décor ou de la composition.

Le même artifice de composition pourra d'ailleurs être également utilisé lorsqu'un élément que l'on désire spécialement valoriser se trouve sur un plan éloigné de l'image, où il risquerait de passer inaperçu.

Chapitre 11

L'avant-plan

L'avant-plan d'une image, c'est l'espace libre plus ou moins important qui s'étend au devant du sujet principal, lorsque celui-ci ne s'impose pas au tout premier plan. La notion d'avant-plan nécessite donc une vue du sujet relativement éloignée (plan d'ensemble, plan général, ou moyen).

Par extension, on désigne aussi par "avant-plan" tout élément emprunté au décor : objet, meuble, arbre, élément d'architecture ou personnage, placé au premier plan de l'image en vue d'en marquer plus distinctement les différents plans et de lui donner plus de profondeur et de relief. D'où l'appellation de "repoussoir" donnée lorsque l'idée de "meubler" le premier plan s'imposa (d'abord chez les peintres hollandais du XVII[e] siècle, puis beaucoup plus tard, Degas, les impressionnistes et leurs successeurs).

L'avant-plan "en amorce"

Fréquemment, l'élément vu en avant-plan sera cadré en bordure immédiate de l'image et ne figurera donc pas dans sa totalité. Pour reprendre une expression familière au cinéaste, on parlera d'un avant-plan vu "en amorce".

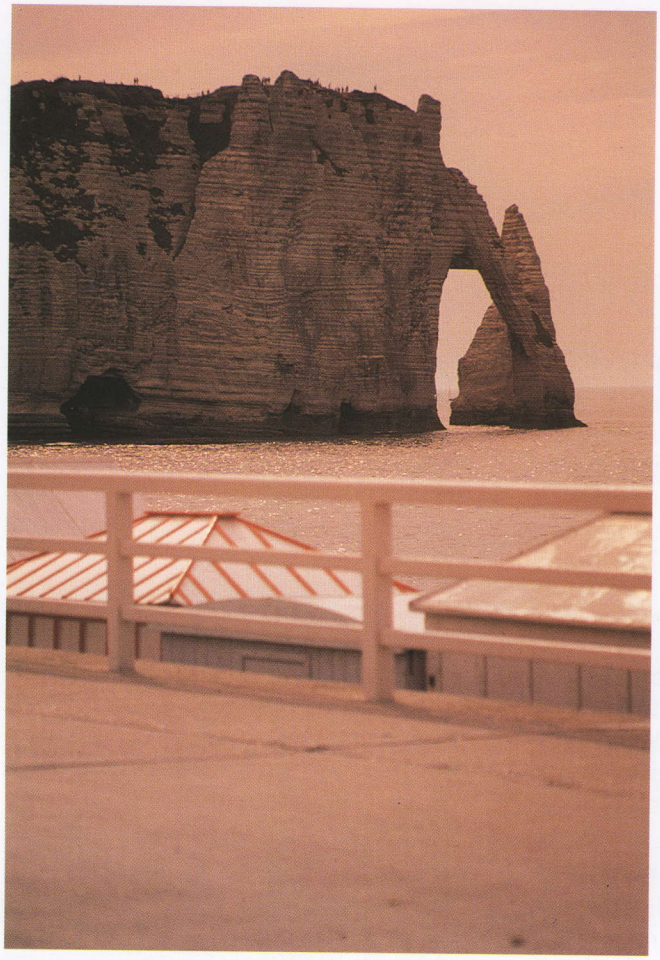
Même si le sujet principal est froidement cadré au centre de l'image, la vue d'un avant-plan en amorce entraînera en principe un décentrage subtil de toute la composition, suffisant pour donner une meilleure impression de vie et de naturel à la scène représentée. C'est un "morceau de vie" que l'on offre ainsi au regard. C'est pourquoi les cinéastes et les dessinateurs de bande dessinée, qui recherchent habituellement le naturel, y ont si souvent recours.

Le personnage en avant-plan

Il est très fréquent que l'avant-plan soit constitué par un élément inerte emprunté au décor : objet, meuble, architecture, morceau de décor... Mais il peut être également constitué par un élément vivant : un ou plusieurs personnages, à l'arrêt ou en mouvement, placés en avant du sujet principal.

En ce cas, sachant combien un être vivant vu sur le tout premier plan d'une image attire irrésistiblement le regard, on prendra soin de diminuer son importance, soit en le cadrant en amorce de l'image, soit

L'AVANT-PLAN VIDE



FALAISES À ÉTRETAT (PHOTO DUC)

Composer, ce n'est pas remplir à tout prix le cadre de l'image. Dans bien des cas, un avant-plan vide de tout élément donnera plus de naturel à la composition, tout en contribuant à ramener et à fixer l'attention vers le sujet principal (ici, la falaise). A plus forte raison s'il est comme ici, vu dans le lointain.

en le présentant de dos, ou en le plongeant dans une ombre simplificatrice (en silhouette), afin qu'il ne constitue pas un point d'intérêt trop attractif pour le regard au détriment du sujet principal.

Cette façon de cadrer un personnage en avant-plan et en amorce de l'image, familière au cinéaste ou au dessinateur de bande dessinée, plus rare en photographie, s'observe déjà, quoiqu'assez timidement, chez certains maîtres de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle, décidément précurseurs en tout ce qui touche au cadrage et à l'utilisation de l'espace du tableau, puis plus tard chez Degas, plus innovateur encore et audacieux en cette matière.

L'avant-plan vide de tout élément

La notion d'avant-plan n'implique pas toujours la présence d'un ou plusieurs éléments, vivants ou non, en avant du sujet principal. Dans bien de cas, l'avant-plan sera volontairement vide de tout objet ou élément de décor et se résumera en un espace vide (ou à peu près) s'étendant au devant du sujet principal. Cette façon de prendre du recul avec le sujet donne souvent une meilleure impression de vie et de naturel. En particulier, les personnages ne donneront pas la désagréable impression de jouer leur rôle sur le devant d'une scène de théâtre.

Chez les maîtres hollandais du XVII[e] siècle, cet espace libre était souvent occupé par le seul dallage en carreaux noirs et blancs, typique des maisons de l'époque.

Parfois, l'espace vide en avant du sujet principal sera en partie "meublé" par un ou plusieurs objets de petit volume négligemment posés à terre. Ainsi, *"La Toilette du matin"* de Chardin, montre deux personnages en retrait d'un grand espace libre (l'avant-plan proprement dit), garni par un pot d'étain posé à terre, à droite du tableau, et par l'amorce d'une chaise, à gauche. En ce cas, la disposition un peu théâtrale de ces objets sur le devant de l'image nous ramène au cadrage conventionnel caractéristique de l'âge classique en peinture et ne concourt pas beaucoup à rendre le cadrage plus vivant et plus naturel.

Le choix d'un bon avant-plan

S'il est vrai qu'un avant-plan donne du relief et de la vie à une scène originellement un peu plate ou solennelle, encore faut-il que cet avant-plan joue parfaitement son rôle, sans l'outrepasser. Par définition, un avant-plan ne constitue jamais le sujet principal d'une image. Il ne doit pas non plus constituer un second sujet d'intérêt, venant concurrencer le sujet principal. Autant dire qu'il doit être aussi neutre que possible. Ceci exclut les avant-plans trop insolites, pittoresques, anecdotiques ou décoratifs.

Par exemple, dans un intérieur, l'avant-plan pourra être constitué par un meuble. L'avant-plan d'un paysage sera souvent constitué par une branche d'arbre cadrée plus ou moins en amorce de l'image. Mais, ajouter sur cette branche un oiseau au plumage éclatant donnant la becquée à une ribambelle d'oisillons affamés constituerait une anecdote bien trop distrayante, susceptible de renverser la hiérarchie des intérêts au détriment du sujet principal. Le paysage serait ravalé au rang de simple toile de fond.

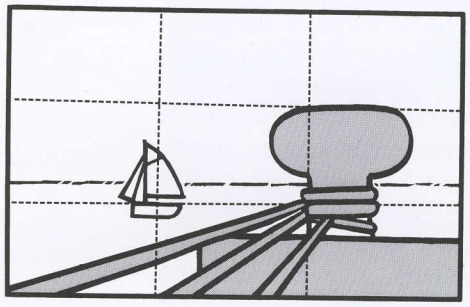
Enfin, on notera qu'un avant-plan constitué par un élément inerte ou statique (personnage arrêté, animal...) attirera toujours moins le regard qu'un avant-plan montrant le sujet en mouvement.

L'avant-plan, facteur d'ambiance

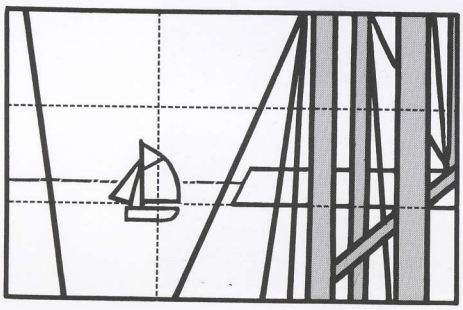
Le fait que l'avant-plan soit, en principe, aussi "neutre" que possible ne veut pas dire qu'il doit être "insignifiant". Dans bien des cas, au contraire, l'avant-plan servira à renforcer l'ambiance générale de l'image, s'il ne la crée pas à lui seul.

Par exemple, un avant-plan constitué par un arbre décharné ou par une simple branche morte se tordant, pourra contribuer à dramatiser sensiblement le sujet (Van Gogh eut parfois recours à de tels avant-plans), alors qu'une branche d'arbre en pleine floraison donnerait une toute autre signification à la même scène.

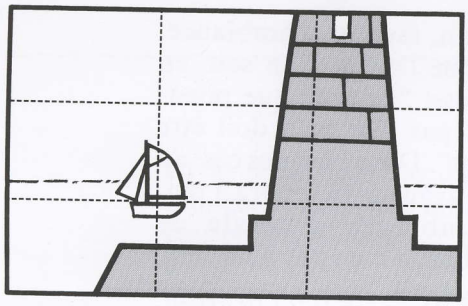
De même, un avant-plan à base de formes très anguleuses n'aura pas le même sens qu'un avant-plan dominé par des courbes harmonieuses. Par exemple, les peintres hol-



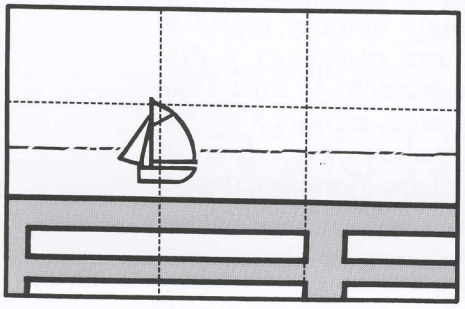
A



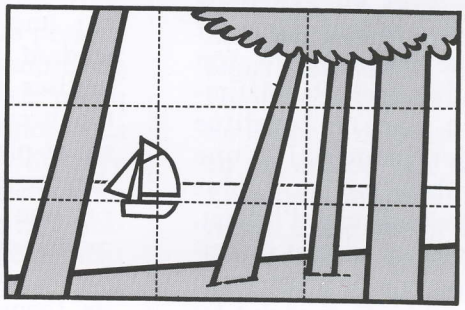
B



C



D



E

L'AVANT-PLAN

A. *Un bon avant-plan enrichit une composition, tout en s'y intégrant étroitement. Sur un même thème, de nombreuses variations seront possibles. Ici, par exemple, à partir d'un même sujet : un voilier quittant son port d'attache, cinq avant-plans ont été imaginés. Le premier offre l'avantage d'engendrer une série de grandes lignes obliques venant s'opposer à la ligne d'horizon, selon le principe de l'opposition des lignes (chapitre 7). L'avant-plan anime de ce fait la surface du tableau, mais reste suffisamment neutre pour ne pas nuire au sujet principal.*

B. *Ici, une série de verticales (les mâts des bateaux) vient rompre l'horizontale, tout en rétrécissant le champ (chapitre 13) autour du sujet principal.*

C. *L'avant-plan ne doit pas jouer un rôle trop actif dans la composition. Aussi sera-t-il fréquemment cadré en amorce de l'image, et parfois en demi contre-jour ou en simple silhouette. Ici, par exemple, la présence d'un phare est seulement suggérée. Sinon il risquait de faire figure de sujet principal, au détriment du bateau.*

D. *Un avant-plan horizontal sera plus indiqué si l'on désire souligner l'uniformité sinon la monotonie de l'étendue marine où vogue le navire.*

E. *Plusieurs éléments neutres empruntés au paysage ou au décor, vus en avant-plan, serviront fréquemment à rétrécir le champ (chapitre 13) autour du sujet principal et à concentrer plus fortement l'attention sur lui (voir aussi* **B***).*

landais du XVII[e] siècle utilisèrent souvent les courbes majestueuses d'une lourde draperie, vue en avant-plan du tableau, pour accentuer l'impression de douillet bien-être des intérieurs hollandais de l'époque. Par contre, un rideau tombant rigidement, à la verticale, donnera une impression de rigueur, de dépouillement sinon de sévérité.

L'avant-plan en contre-jour

Lorsque l'avant-plan n'est pas aussi neutre qu'on le voudrait (personnages en mouvement ou non, etc.), on y remédiera généralement soit en plongeant l'avant-plan jugé trop "actif" dans une zone d'ombre tombant sur le devant de l'image, ou en le présentant en contre-jour ou en simple silhouette, de façon à le "neutraliser" autant que possible.

En particulier, le recours à un contre-jour se justifiera pleinement lorsque l'avant-plan est constitué par un personnage vu de face dont le visage risquerait de monopoliser exagérément l'attention au détriment du sujet principal.

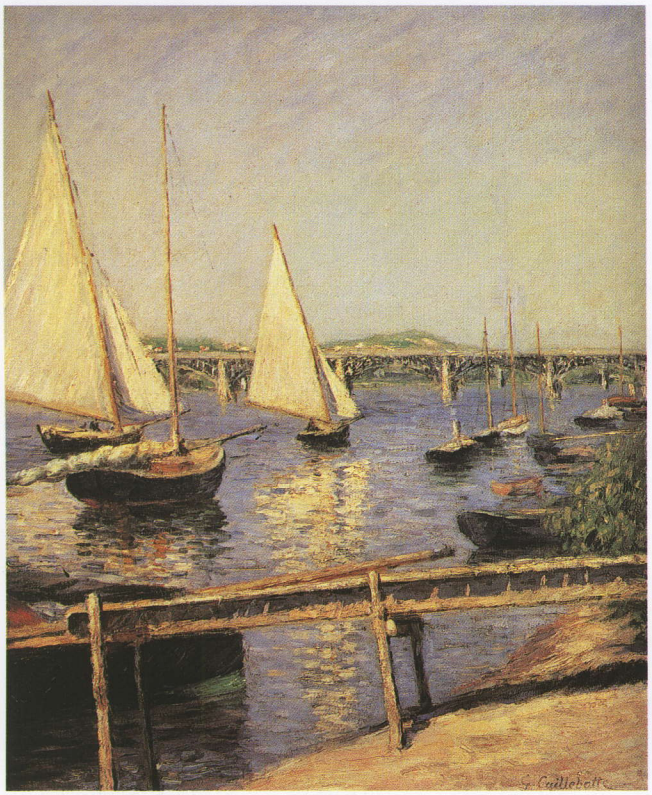
S'il n'est pas possible de fondre les traits du visage dans l'ombre simplificatrice d'un contre-jour, une bonne solution consistera à cadrer le personnage de dos ou de trois quarts arrière, de sorte que son visage ne s'impose plus sur le devant de l'image.

Un avant-plan en contre-jour sur un arrière-plan plus clair présentera en outre l'avantage de mieux marquer les différents plans de l'image et d'accentuer l'effet de relief et de profondeur, quand cela est souhaitable.

Quand l'avant-plan ne se justifie pas

Lorsque le sujet principal doit affirmer sa présence avec une certaine solennité sur le devant de l'image, il serait inutile d'alourdir et de compliquer ce premier plan par un avant-plan que rien ne justifie plus. Par exemple, certains paysages désertiques (grandes plaines dénudées, etc.) seront sans doute mieux rendus en l'absence de tout élément anecdotique au premier plan.

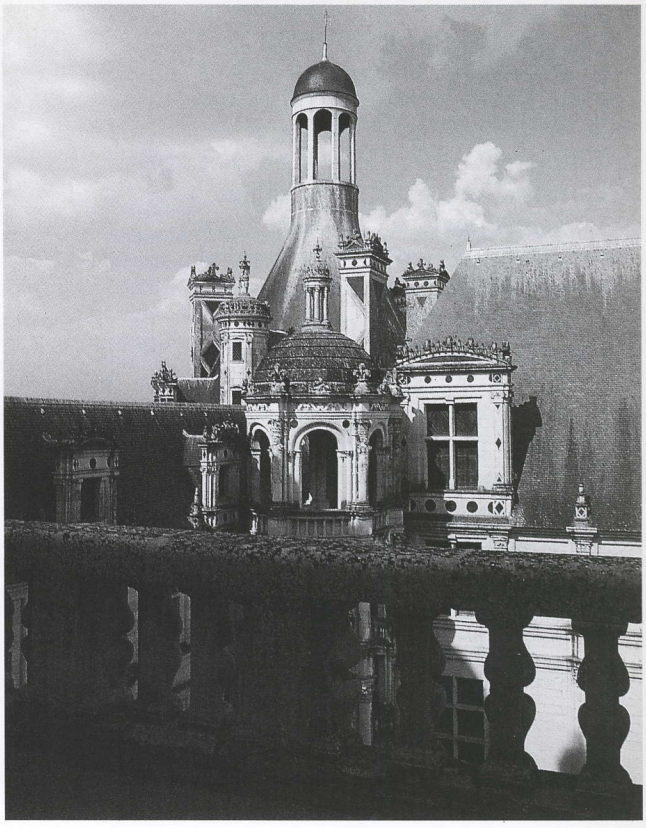
Dans la publicité, la nécessité d'aller droit au but et de mettre le produit parfaitement en évidence conduira à éliminer le plus souvent toute espèce d'avant-plan. Si l'on y a recours, ce sera en prenant soin de le vider de toute anecdote. Le problème se posera d'ailleurs rarement puisque la nécessité de mettre "en avant" le produit à promouvoir suppose son cadrage sur le devant de l'image.



G. CAILLEBOTTE (1848-1894) : "VOILIERS À ARGENTEUIL"

L'AVANT-PLAN

Cet avant-plan peu spectaculaire – un simple ponton de bois – offre un triple avantage : il marque les différents plans de l'image ; il engendre une légère oblique qui s'oppose à la ligne d'horizon, selon le principe de l'opposition des lignes (chapitre 7) ; il recadre les voiliers à l'intérieur de la composition, et aide ainsi le regard à se fixer sur eux. D'autre part, la couleur du ponton et de la berge en bas du tableau rappellent la chaude tonalité des voiles des bateaux. La composition colorée est de ce fait beaucoup mieux équilibrée, selon le principe de la répartition des masses. Triplement justifié, voici l'exemple d'un avant-plan parfaitement réfléchi, jouant parfaitement son rôle, sans tomber dans l'anecdote facile.



Les photographes font aussi beaucoup usage de l'avant-plan, souvent vu en léger contre-jour afin de ne pas attirer exagérément le regard.

CHAMBORD (PHOTO DUC)

M. CASSATT (1844-1926) :
"LA TOILETTE"

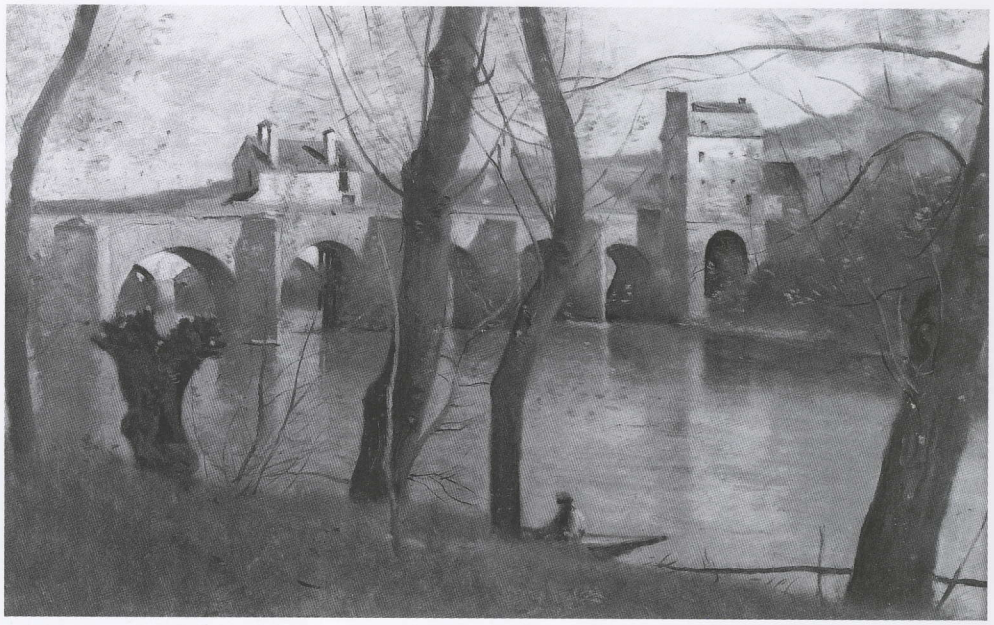
Un avant-plan vu en amorce (en bordure) de l'image (un simple pot de faïence, dans le tableau de M. Cassatt) aura souvent pour effet de combler la distance entre le spectateur et le sujet représenté. Ce lien donne souvent l'impression que la scène a été spontanément saisie sur le vif (bien qu'elle soit par ailleurs rigoureusement composée). Grâce à cet avant-plan anodin, nous entrons plus facilement dans le tableau. Nous nous sentons invités à partager l'intimité du sujet.

AUCLAIR/DESCHAMPS :
"BRAN RUZ"

© Editions Casterman.

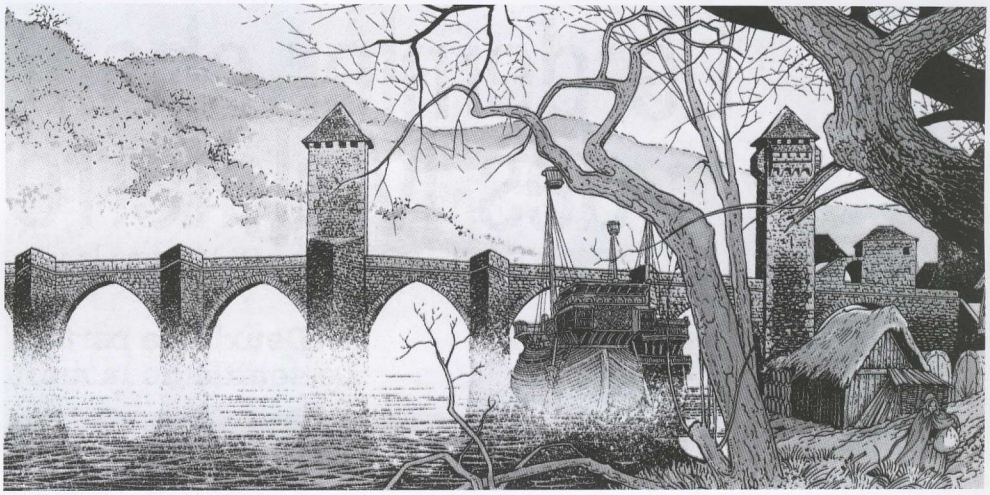
Dans l'image de "Bran Ruz", plusieurs éléments vus en avant-plan (la charpente, le toit et les tonneaux) concourent à rétrécir le champ (chapitre 13) autour du sujet principal (l'enfant), tout en représentant le but qu'il se propose d'atteindre. Il s'agit donc d'un avant-plan relativement actif, comme on en voit fréquemment dans les films cinématographiques ou dans la bande dessinée.

L'AVANT-PLAN D'UN PAYSAGE



J. B. Corot (1796-1875) : "Le Pont de Mantes"

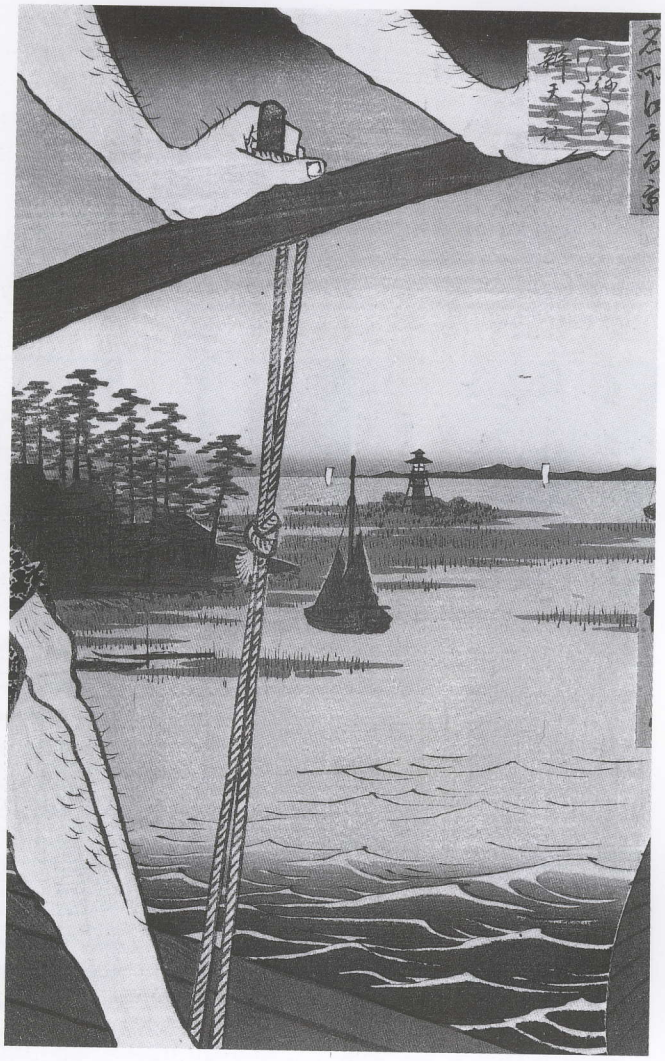
F. Bourgeon : "Le Dernier chant des Malaterre. Montjoy la ville"



P. Cézanne (1839-1906) : "La Mer à l'Estaque"

Les arbres sont sans doute les éléments les plus souvent utilisés comme avant-plans par les artistes paysagistes. Cependant, ils ne doivent pas "meubler" gratuitement et anecdotiquement le premier plan. Il faut qu'ils s'intègrent étroitement à l'ensemble et participent à l'ambiance générale du paysage, comme ici.

L'AVANT-PLAN VIVANT

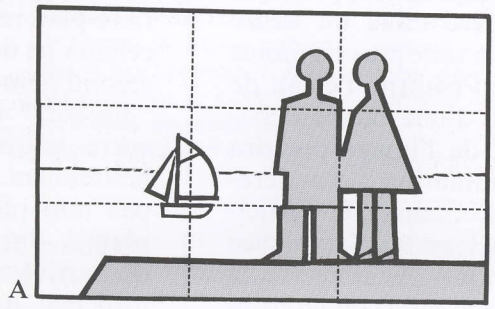


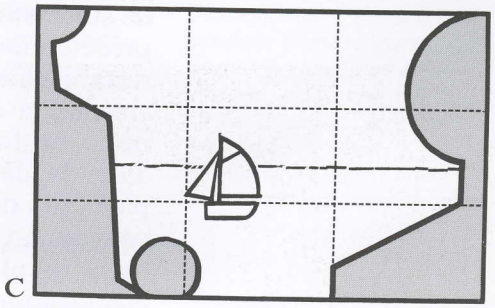
HIROSHIGE (1797-1858) : "LE BAC DE HANDA ET LE SANCTUAIRE DE BENTEN"

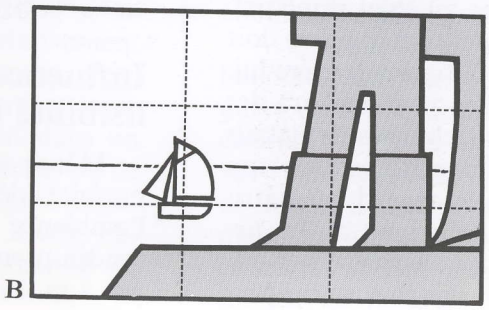
Les maîtres japonais de l'estampe furent sans doute les premiers artistes à oser le cadrage d'un personnage en avant-plan et en amorce de l'image, bien avant Degas et les impressionnistes, les cinéastes et les auteurs de bandes dessinées.

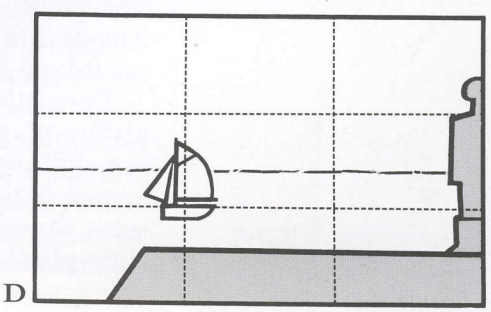
A. *Sachant l'attirance qu'exerce toujours l'être humain sur le regard (chapitre 3), on comprend combien il est difficile et hasardeux de placer des personnages en avant-plan d'une composition. Ici, en admettant que le voilier représente le sujet sur lequel nous désirons principalement faire porter l'attention, les deux personnages en avant-plan, bien que vus de dos et en simple silhouette, détournent l'attention à leur profit. Le sujet principal passe au second plan dans la hiérarchie des intérêts.*

B à D. *Si l'on désire malgré tout suggérer la présence d'un certain nombre de personnages sur la jetée, il faudra les neutraliser en les cadrant en amorce (***B***) ou en les rejetant en bordure et en amorce de l'image, et de préférence, en les cadrant de dos (***C et D***), tandis que le sujet principal sera cadré sur l'un des points d'intérêt naturels de l'image.*









Chapitre 12

L'arrière-plan

Théoriquement, toute image se présente sur un "fond" constitué par la matière sur laquelle elle est exécutée : la toile du peintre, le papier du dessinateur... Ce fond restera parfois vierge autour du sujet, sans limites précises. On parlera alors d'une œuvre exécutée "à fond perdu", tels les dessins ou peintures exécutés sur la paroi rocheuse des cavernes préhistoriques, ou le croquis non cadré librement exécuté par un dessinateur.

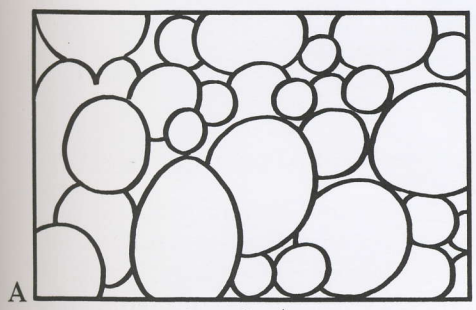
En revanche, la notion de composition ou de cadrage suppose que le sujet s'inscrive dans un cadre prédéterminé : la toile plus ou moins rectangulaire du peintre, l'écran de cinéma, la case d'une bande dessinée... Le fond de l'image prendra alors la dénomination "d'arrière-plan" (ou de "lointains") et participera autant que le reste à l'ambiance ou à la plastique générale de la composition, bien qu'il soit en principe subordonné au sujet principal. Autant dire l'attention que l'on doit accorder à ce qui figure derrière lui.

En particulier, on se méfiera des **arrière-plans surchargés** de détails anecdotiques ou pittoresques, qui accapareraient le regard au détriment du sujet principal, et des **arrière-plans trop "actifs"** (personnages jouant un sketch sans rapport direct avec le sujet), qui monopoliseraient l'attention jusqu'à renverser totalement la hiérarchie des composants de l'image. C'est un danger qui guette surtout le photographe, lequel a souvent tendance à accorder toute son attention au cadrage du sujet principal, déjà très réduit dans le cadre du viseur photographique, sans se préoccuper suffisamment des infimes "anecdotes" qui se jouent pendant ce temps à l'arrière-plan.

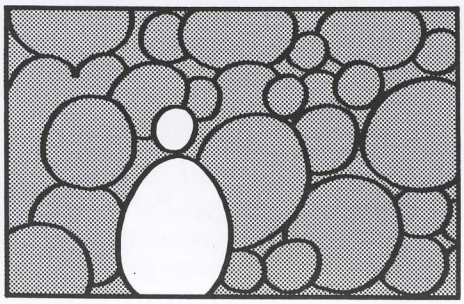
Certes, il existe nombre de sujets qui supposent l'existence d'un arrière-plan relativement fouillé, mais celui-ci ne doit jamais constituer un second point d'intérêt (un deuxième "discours" introduit dans l'image) entre lesquels l'œil et la pensée hésiteraient. Cependant il ne s'agit pas non plus de réduire l'arrière-plan à une simple toile de fond décorative sans rapport avec le sujet principal, dans le seul but de "meubler" les espaces vides du tableau.

Influence sur la lisibilité de l'image

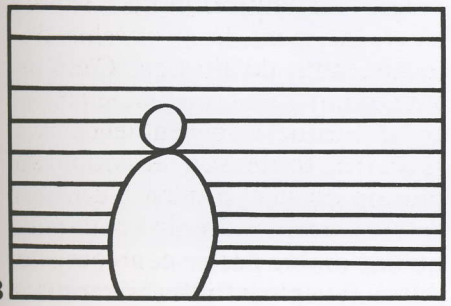
Même si l'arrière-plan est en parfaite adéquation avec le thème et l'ambiance générale de l'image, il faudra prendre garde qu'il ne nuise pas à sa lisibilité.



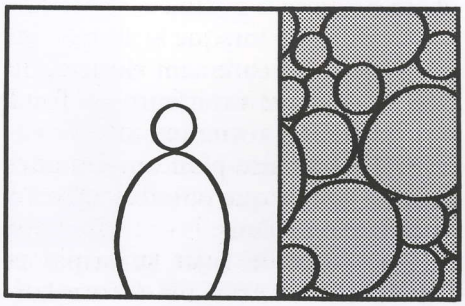
A



C



B



D

A. *Lorsqu'un arrière-plan est relativement travaillé, on s'assurera qu'il ne nuit pas à la lisibilité du sujet. Surtout s'il est composé de formes de même nature que le sujet principal. Ici, par exemple, le sujet se perd dans un océan de formes rondes et courbes.*

B. *On s'arrangera donc pour que le sujet se détache suffisamment sur un arrière-plan composé de formes ou de lignes contrastant assez sensiblement avec ses propres formes.*

LA LISIBILITÉ DE L'IMAGE

C. *A défaut de pouvoir changer le graphisme ou les volumes de l'arrière-plan, on pourra jouer sur les nuances ou les couleurs, de sorte que le sujet principal se détache plus clairement sur l'arrière-plan (ou inversement).*

D. *Ou bien, on pourra combiner un arrière-plan neutre sur lequel le sujet se détachera parfaitement, avec un arrière-plan plus travaillé, dans une autre partie de la composition. Dans ce cas, il faudra cependant prendre garde que l'arrière-plan, trop anecdotique, ne vienne pas ravir la "vedette" au sujet principal.*

Par exemple, une figure est difficilement reconnaissable si elle est vue sur un arrière-plan strié de larges bandes noires, surtout si sa découpe extérieure est relativement compliquée (lignes sinueuses, etc.). De même, une figure toute en rondeur se perdra facilement dans un arrière-plan à base de courbes ou de cercles. Ou encore, une figure anguleuse sera difficilement lisible devant un arrière-plan constitué de figures également anguleuses.

En pratique, chaque fois que le sujet doit suffisamment se détacher sur l'arrière-plan, on tiendra compte des principes que voici :

– Lorsque le sujet principal et l'arrière-plan sont composés de figures de même nature : courbes et courbes, angles et angles, on jouera sur l'échelle des différentes figures, de façon à distinguer plus facilement les figures du premier plan et celles de l'arrière-plan. Par exemple, un jeu de rayures très serrées au

premier plan, s'opposera à des rayures beaucoup plus espacées à l'arrière-plan, ou inversement.

– Lorsque le sujet principal est intérieurement peu détaillé et de découpe relativement simple, rien ne s'oppose à ce que l'arrière-plan soit très fouillé et forme une trame relativement serrée et sombre sur laquelle le sujet, plus clair, se détachera beaucoup mieux.

A l'inverse, lorsque le sujet principal est intérieurement détaillé ou que sa découpe extérieure est assez compliquée, sinueuse ou anguleuse), un arrière-plan aussi neutre et aussi simple que possible aidera à le mettre en valeur.

– Lorsque le sujet principal et l'arrière-plan sont tous deux relativement fouillés (certains sujets obligent), le moyen de les différencier suffisamment consistera tout simplement à estomper autant que possible l'arrière-plan et à réserver pour les premiers plans les grands aplats noirs, les traits les plus épais et les plus accentués, ou les teintes les plus intenses.

Les photographes appliquent cette technique lorsqu'ils jouent sur la "profondeur de champ" pour obtenir des arrière-plans plus ou moins flous, au-devant desquels le sujet principal sera avantagé. Les dessinateurs, quant à eux, traceront les premiers plans d'un trait épais allant peu à peu en s'amenuisant à mesure de l'éloignement des différents plans dans l'espace.

De plus, les figures du premier plan seront plus détaillées que les éléments figurant à l'arrière-plan, ceux-ci pouvant alors avoir l'aspect de minuscules croquis très librement exécutés.

L'arrière-plan neutre

Lorsque l'arrière-plan ne présente aucun intérêt et n'ajoute rien à l'ambiance ou à la plastique générale de l'image, ou s'il risque de nuire à la lisibilité du sujet, nombre d'artistes préféreront tout simplement s'en passer. Le fond (l'arrière-plan) sera alors réduit à un aplat neutre.

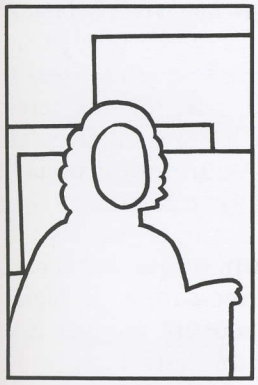
Parfois cependant, cet aplat sera plus ou moins "travaillé" : dégradés de tons, effet de matière... à moins qu'une ombre portée ne s'y projette. Ainsi fera-t-on "vivre" la surface unie devant laquelle le sujet se présente. S'il s'agit d'un dessin ou d'une gravure, le rôle d'arrière-plan neutre sera, le plus souvent, tenu par le blanc originel du papier, libre de toute figuration.

Mis en pratique par les artistes peintres du passé, à toutes les époques, le principe de l'arrière-plan neutre l'est encore aujourd'hui par les photographes de mode, en particulier lorsqu'ils travaillent en studio. La prise de vue sera alors effectuée devant une grande feuille de papier blanc ou coloré, dénommée "papier de fond", souvent déployée jusqu'en dessous des pieds du modèle de façon à "gommer" la délimitation entre le sol horizontal et l'arrière-plan vertical, à l'instar de Manet peignant son fameux *"Fifre"* (page 85).

Plus souvent encore, lorsque le photographe (ou le cinéaste) tra-

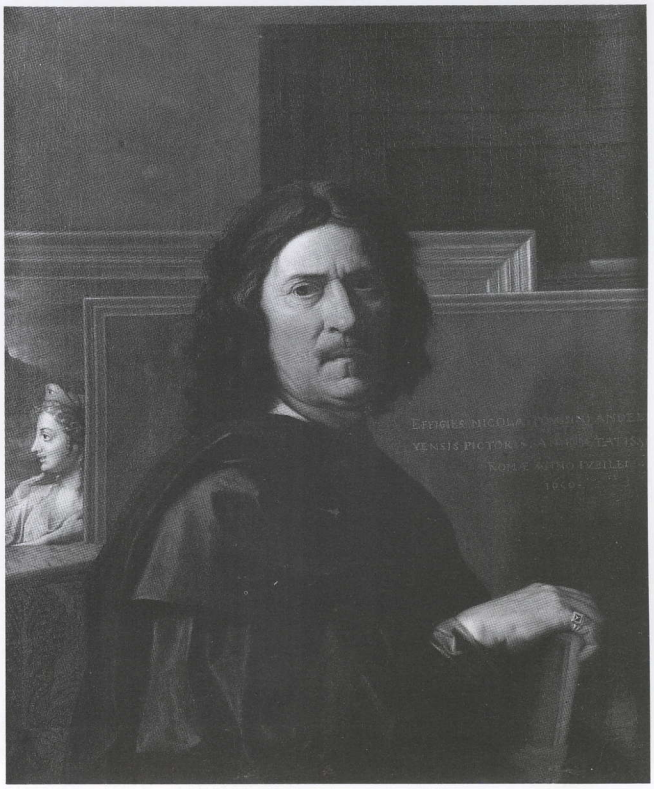
P. PICASSO (1881-1973) :
"BUSTE DE FEMME
AU CHAPEAU RAYÉ"

Quoique travaillé, cet arrière-plan ne nuit pas à la lisibilité du sujet. L'artiste s'est arrangé pour que les rayures garnissant le fond soient à une échelle différente des rayures "sculptant" le sujet. De plus, elles sont orientées différemment.

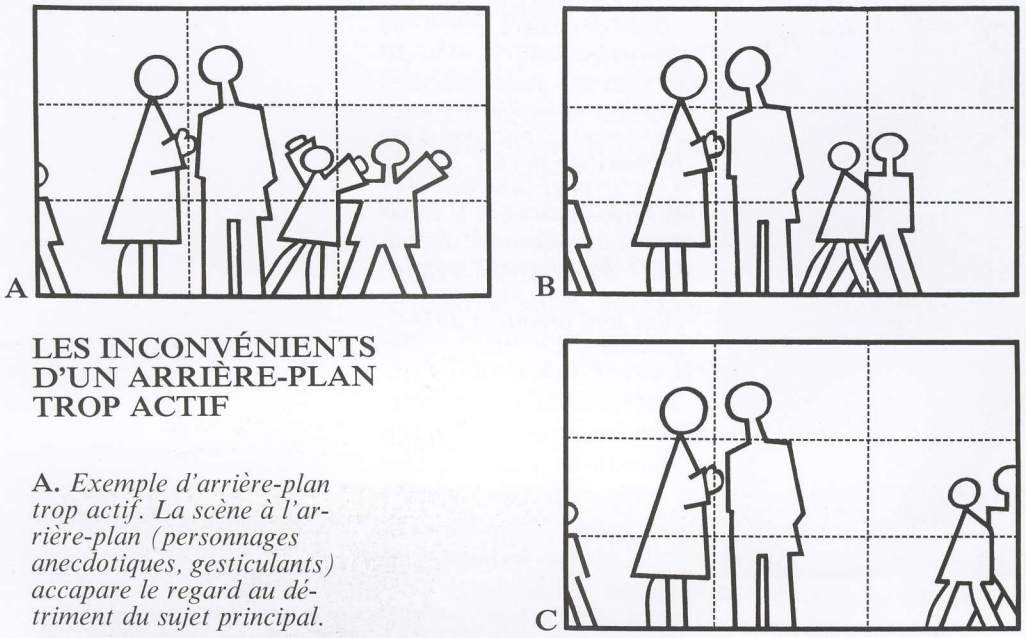


Lorsque l'arrière-plan est constitué d'éléments figuratifs, on s'arrangera pour que ceux-ci soient relativement neutres : éléments de décor, jeux de lumière... tranchant assez franchement avec le sujet principal.

Ainsi dans l'autoportrait de Poussin, un jeu de verticales, d'horizontales et d'angles vifs, qui contrastent avec la rondeur naturelle du sujet, composent un arrière-plan quasi abstrait qui contribue notablement à mettre le personnage en valeur.
Seule note de fantaisie dans cet arrière-plan très dépouillé, le visage entraperçu d'une jeune femme (à gauche) en bordure immédiate du cadre du premier tableau, en un endroit où il n'accaparera pas exagérément le regard. Sa présence en cet endroit se justifie d'ailleurs par le besoin d'équilibrer les taches claires au sein de la composition.



N. POUSSIN (1594-1665) :
"AUTOPORTRAIT"



LES INCONVÉNIENTS D'UN ARRIÈRE-PLAN TROP ACTIF

A. *Exemple d'arrière-plan trop actif. La scène à l'arrière-plan (personnages anecdotiques, gesticulants) accapare le regard au détriment du sujet principal.*

B. *Déjà moins actif, l'arrière-plan ne monopolise plus l'attention autant que précédemment. Il risque encore de distraire le regard (parce que les personnages sont représentés en mouvement).*

C. *Si l'on veut réellement avantager le sujet principal, il faudra soit immobiliser totalement les personnages vus à l'arrière-plan, soit les montrer de dos (chapitre 3), soit encore comme ici, les placer en bordure immédiate du cadre de l'image (en amorce), de sorte que le sujet principal, et lui seul, soit cadré sur l'une des lignes de force naturelles de l'image (chapitre 5).*

vaille en extérieur, une surface plane empruntée au décor (pan de mur nu, etc.) servira d'arrière-plan neutre sur lequel le sujet se détachera beaucoup mieux.

Les dessinateurs de bandes dessinées ont également recours à cet artifice chaque fois que l'action d'un personnage mérite d'être mise en relief. En ce cas, le personnage sera d'abord situé dans son environnement, représenté au devant d'un arrière-plan plus ou moins travaillé : décor, paysage, etc. Mais l'image suivante nous le montrera poursuivant son action devant un arrière-plan neutre, libre de toute représentation.

Enfin, lorsqu'un arrière-plan menace de concurrencer le sujet principal, une bonne solution consistera à le noyer dans l'ombre d'un clair-obscur devant laquelle le sujet, plus clair, se détachera magnifiquement.

Rembrandt utilisa beaucoup ce procédé, au contraire de Vermeer qui plaçait souvent le sujet devant un pan de mur clair.

L'arrière-plan expressif

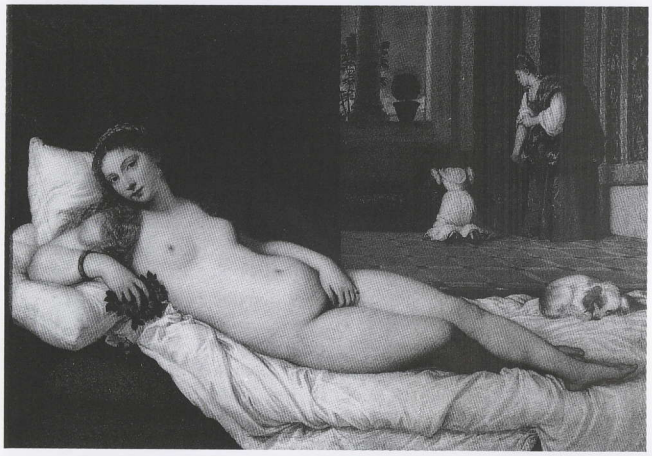
Le choix d'un arrière-plan neutre n'a pas toujours pour but de mettre en valeur le sujet principal.

Dans certains cas, un arrière-plan parfaitement neutre (le néant) pourra suggérer très expressivement l'idée d'isolement physique ou psychologique du sujet.

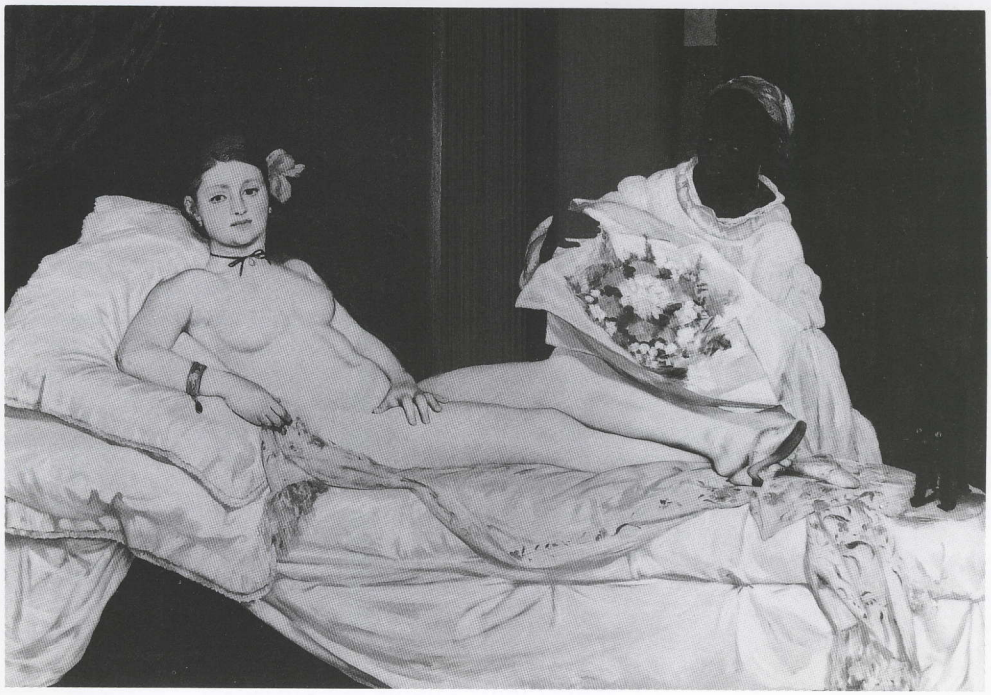
L'ARRIÈRE-PLAN NEUTRE

Arrière-plan neutre ou arrière-plan anecdotique ? Il semble que, dans le cas présent, Titien ait hésité entre les deux. La partie gauche du tableau démontre, avec éclat, combien un arrière-plan uni et neutre aide à fixer le regard sur le motif principal et le met magnifiquement en valeur. La partie droite illustre au contraire l'effet parfois contestable produit par un arrière-plan anecdotique. Celui-ci fait figure de second tableau introduit dans le premier tableau. L'œil, hésitant entre deux pôles d'attraction, a du mal à se fixer sur le sujet principal. L'ensemble manque d'unité du point de vue de la plastique pure (quoique le tableau ne manque pas de qualités par ailleurs).

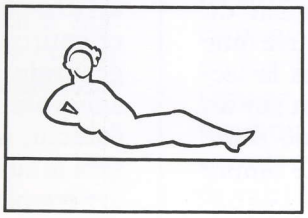
Manet, s'inspirant du tableau de Titien pour peindre sa fameuse "Olympia", évite le piège et choisit la voie du dépouillement. Le sujet se détache devant un arrière-plan intégralement neutre. De ce fait, il s'impose au regard avec une force de conviction peu commune. D'autant plus que la composition est assise sur la ligne de force horizontale inférieure du tableau : le sujet principal est ainsi mieux perçu dans sa totalité.

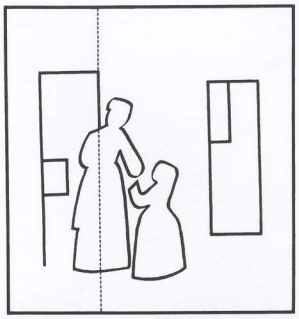


TITIEN (1490-1576) :
"LA VÉNUS D'URBINO"

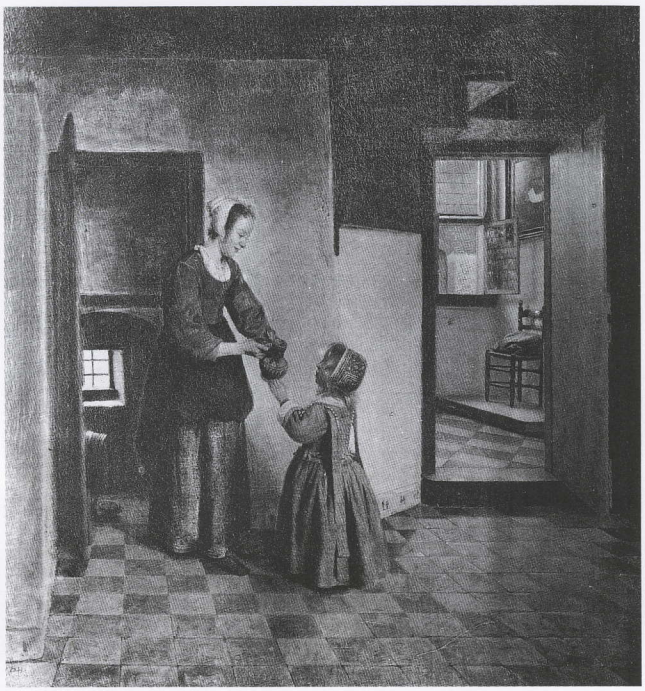


E. MANET (1832-1883) :
"OLYMPIA"





LA DÉCOUVERTE



P. DE HOOGH (1629-1684) : "LE CELLIER"

EXEMPLES DE DÉCOUVERTE

La Rousse, page 13
Les Ménines, page 133

La notion de "découverte", familière au cinéaste et au dessinateur de bandes dessinées, ne date pas d'aujourd'hui. Bien avant l'invention du cinéma, les peintres et les dessinateurs de toutes les époques éprouvèrent le besoin d'ouvrir parfois une "fenêtre" dans le décor, afin d'offrir une échappatoire au regard et d'aérer la composition.
Les peintres hollandais du XVII^e siècle en firent même un système de composition, jusqu'à pratiquer, comme ici, plusieurs ouvertures dans l'arrière-plan ou le décor. Chez eux, la découverte n'avait pas toujours pour unique fonction d'aérer l'image. C'était souvent l'occasion d'introduire dans le tableau, à côté du sujet principal, un second tableautin plus ou moins anecdotique, délimité par le cadre de la porte ou de la fenêtre dans lequel il s'inscrit.
Plus tard, on en reviendra cependant à la conception d'une découverte beaucoup plus neutre.

Ainsi, dans une de ses gravures, Rembrandt suggère l'isolement du monde extérieur où se trouve une jeune femme, absorbée dans la lecture d'un livre, en la cadrant sur un vaste fond blanc, exempt de toute esquisse de décor et de toute ombre projetée.

La couleur et la tonalité d'un arrière-plan, sa matière également, retentiront toujours sur l'ambiance générale d'une composition. Par exemple, un arrière-plan foncé (obscur, tirant vers le noir) dramatisera le sujet, beaucoup mieux qu'un arrière-plan traité en teintes pastel.

Chapitre 13

Le rétrécissement du champ

Lorsque le sujet principal est de dimensions trop réduites par rapport au cadre général de l'image pour s'imposer au regard, une bonne solution consistera à l'enfermer dans un réseau de formes ou de lignes empruntées au décor ou rajoutées pour les besoins de la cause, qui le recadreront dans un espace plus réduit.

Les cinéastes parlent de "rétrécissement du champ" pour qualifier ce procédé que connaissent aussi les dessinateurs de bandes dessinées, les photographes ou illustrateurs d'aujourd'hui. On en trouve aussi quelques exemples en peinture chez les peintres hollandais du XVII[e] siècle, Rembrandt, Degas...

En pratique

A condition que les éléments utilisés pour rétrécir le champ autour du sujet soient relativement neutres et n'attirent donc pas le regard de façon excessive, on peut envisager de nombreuses solutions.

– Le plus souvent, le sujet sera recadré au moyen d'éléments verticaux ou en légère oblique empruntés au décor, vus sur le devant de l'image. La notion de "rétrécissement du champ" se confondra alors avec la notion d'avant-plan (voir à ce sujet le chapitre 11).

La "découverte"

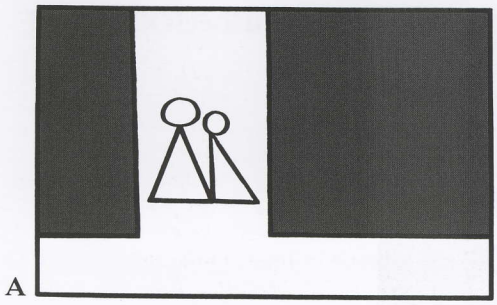
S'il est parfois bon de cadrer le sujet devant un arrière-plan neutre, dans d'autres cas, au contraire, le besoin peut se faire sentir d'aérer une scène et de lui donner plus de profondeur, sans pourtant ouvrir au regard toute l'étendue de l'arrière-plan, lorsque par exemple la scène se situe dans un décor intérieur relativement exigu, donc peu aéré.

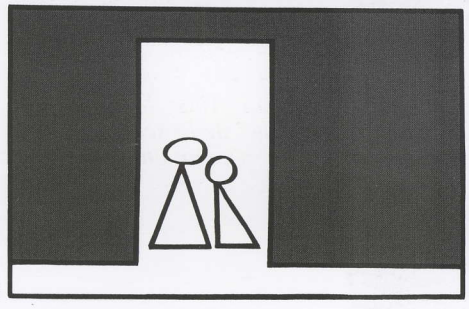
En ce cas, on pratiquera souvent une ouverture dans le décor (fenêtre, porte ouverte, etc.), qui laissera apercevoir une perspective plus lointaine : un morceau de nature ou de paysage, une rue...

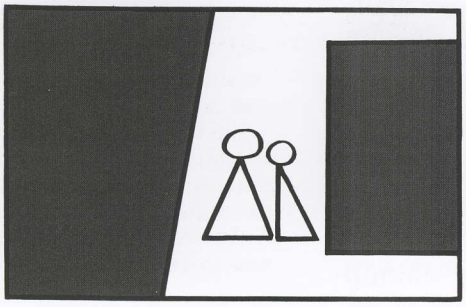
Cette échappée en profondeur à laquelle les cinéastes donnent communément le nom de "découverte", offrira en outre l'avantage d'enrichir l'image sans accaparer exagérément le regard.

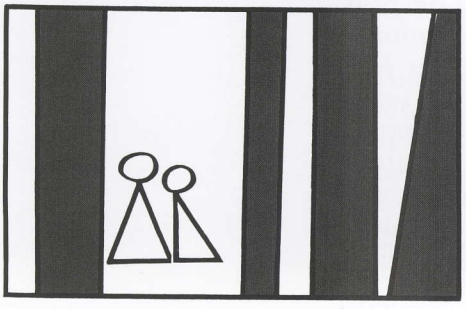
Il s'agit là d'un artifice de composition ou de cadrage très ancien, qui fut utilisé par les plus grands maîtres de la peinture, bien avant l'invention du cinéma. Les maîtres hollandais du XVII[e] siècle en particulier y ont beaucoup sacrifié.

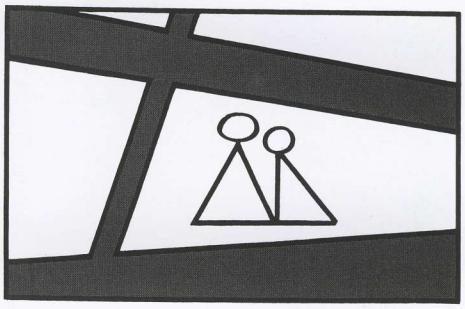
Toutefois, une découverte ne doit pas constituer une échappée trop anecdotique ou trop active qui accaparerait le regard (personnages jouant un sketch dans le cadre de la découverte). En principe, elle sera donc aussi discrète et neutre que possible (paysage ou personnages vus dans le lointain, de préférence peu actifs).

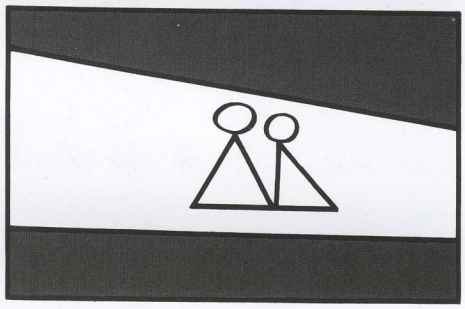

A

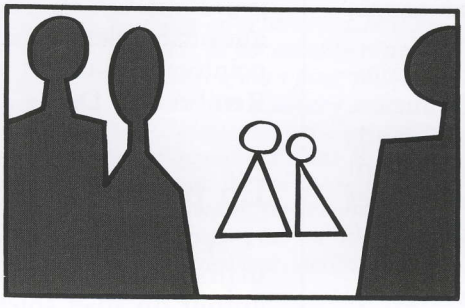

B

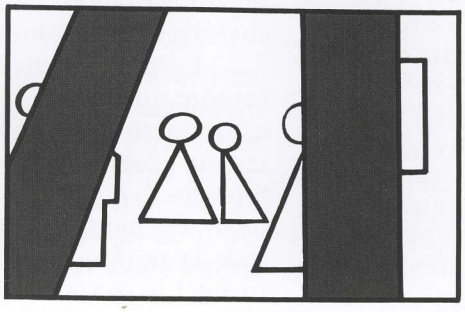

C


D


E


F


G


H

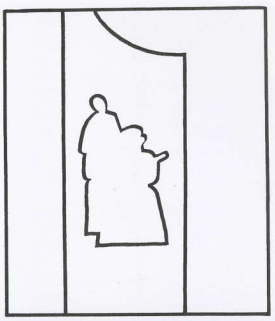
POUR RÉTRÉCIR LE CHAMP

Les moyens dont dispose un artiste pour rétrécir l'espace autour du sujet principal sont infiniment variés. Le plus souvent cependant, on se servira d'éléments empruntés au décor, vus en avant-plan, et de préférence en léger contre-jour ou en silhouette.

A à C. *La scène sera souvent recadrée par deux éléments verticaux : pans de mur, etc. disposés de part et d'autre du sujet, à distance variable.*

E et F. *Ou bien, par deux éléments plus ou moins horizontaux (une barrière, etc.).*

B et E. *D'autres fois, un troisième élément horizontal (***B***) ou vertical (***C***) viendra fermer plus complètement l'espace où sera recadré le sujet principal. L'embrasure d'une porte, par exemple.*



D et H. *Plusieurs éléments verticaux disposés côte à côte : troncs d'arbres, colonnades... recadreront le sujet plus discrètement mais tout aussi efficacement. À condition qu'ils occultent suffisamment l'arrière-plan (***H***).*

G. *Lorsque le sujet sera recadré par des personnages vus en avant-plan, on prendra garde à ce qu'ils n'accaparent pas le regard au détriment du sujet principal, par le moyen d'un cadrage vu de dos ou d'un contre-jour, etc.).*

A à D. *D'autre part, pour éviter de figer la composition, on fera toujours en sorte que les éléments recadrant le sujet ne soient pas trop égaux de part et d'autre.*

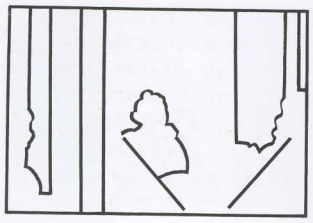
Technique familière de nos cinéastes et des dessinateurs de BD, le "rétrécissement du champ" a une origine beaucoup plus lointaine. On en trouve déjà des exemples significatifs chez les peintres hollandais du XVII^e siècle : Vermeer, mais aussi Rembrandt... Ici, par exemple, Vermeer concentre l'attention sur les deux femmes, vues à l'arrière-plan, en les recadrant dans l'embrasure d'une porte, avec l'appui d'un rideau. Ainsi, la partie "utile" de la scène n'occupe plus qu'un tiers environ de la surface totale du tableau.

VERMEER (1632-1675) : "LA LETTRE D'AMOUR"

– D'autres fois, les éléments qui recadreront le sujet se trouveront sur le même plan que lui ou au contraire sur un plan plus lointain.

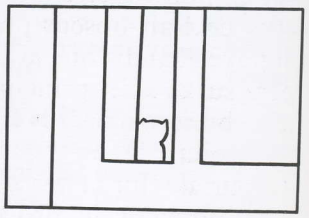
Dans un intérieur, par exemple, le sujet sera placé dans l'encadrement d'une porte ouverte ou devant une baie vitrée, ou même à quelque distance devant celle-ci. Mais on pourra utiliser aussi d'autres éléments empruntés au décor : pan de mur, tentures ou rideaux, meubles... qui masqueront la partie du champ jugée inutile.

En extérieur, le sujet pourra être placé sous un passage voûté, entre deux pans de mur relativement rapprochés, entre deux colonnades, entre deux troncs d'arbres, etc., ou bien encore entre deux éléments horizontaux qui recadreront le sujet dans le sens longitudinal.



E. DEGAS (1834-1917) :
"FEMMES À LA TERRASSE D'UN CAFÉ"

Rétrécir le champ, ce n'est pas toujours masquer totalement la partie inutile ou insignifiante d'une scène. Souvent une série de lignes ou d'éléments verticaux ou horizontaux empruntés au décor : colonnades, troncs d'arbres, montants d'une fenêtre ou d'une verrière... ramèneront l'attention sur le sujet principal, sans occulter totalement l'arrière-plan. Voyez comme les deux femmes sont bien mises en valeur malgré la foule qui les environne : la foule est neutralisée par une série d'éléments verticaux qui la masque sans pour autant l'éliminer. L'ambiance de la scène est ainsi préservée.



Ici les verticales qui rétrécissent le champ autour du sujet principal (le chat) n'ont pas pour but de masquer des éléments jugés trop anecdotiques. Elles contribuent à combler et à rythmer le grand espace vide entourant le sujet principal. Ce sera souvent le cas lorsque celui-ci, de petite taille, menace de flotter dans la composition.

"CHAT" (PHOTO DUC)

– En certains cas (cinéma, BD, illustration, notamment), le "champ" pourra être réduit grâce à la présence à l'avant-plan d'un ou plusieurs personnages, à condition qu'ils soient vus de dos ou en contre-jour.

– Dans tous les cas, on évitera de recadrer le sujet à l'aide d'éléments trop attractifs pour le regard (architecture somptueuse ou étoffe chamarrée, éléments de décor insolites ou pittoresques.). Le rétrécissement du champ a en effet pour but de concentrer discrètement l'attention sur le sujet, non d'enrichir l'image.

– Lorsqu'aucun élément de la composition ne peut être utilisé pour recadrer le sujet, le même résultat pourra être obtenu par un effet de clair-obscur plus ou moins appuyé. Tandis que la lumière tombera sur le sujet principal, les zones d'ombre avoisinantes contribueront à rétrécir le champ (lumineux) autour de lui. Rembrandt utilisa avec bonheur le procédé en plusieurs circonstances.

Dans un gros plan, où le champ est pourtant très rétréci, on en trouvera également des exemples (photos publicitaires, etc.). Ainsi, un éclairage approprié sur un visage en gros plan permettra de plonger dans l'ombre et donc de neutraliser une partie des traits de ce visage pour en mettre une autre partie "en lumière" : le seul regard du sujet, ou sa bouche...

© HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

P. GILLON ET FOREST : "LES NAUFRAGÉS DU TEMPS"

Le rétrécissement du champ à l'aide d'un avant-plan neutre : embrasure d'une porte, d'une fenêtre... vu en contre-jour ou en silhouette, est ce que l'on rencontre le plus souvent dans les films ou les bandes dessinées. Tous les éléments anecdotiques du fond étant ainsi masqués, l'action des personnages est magnifiquement mise en valeur. Sur cette image de P. Gillon, le léger décentrage de l'avant-plan par rapport à l'axe vertical de l'image (ici, la partie droite est plus large que la partie gauche, ce qui donne toujours une meilleure impression de vie et de naturel).

© Editions Casterman.

V. DE LA FUENTE : "HAGGARTH"

Le rétrécissement du champ ne s'effectue pas toujours sur l'avant-plan. V. de la Fuente a pris ici le parti inverse. Le sujet principal s'exprime pleinement au premier plan de l'image et le "champ" n'est rétréci qu'au second plan, de façon à masquer une grande partie de l'arrière-plan et à ne garder que la partie vraiment "utile" (en l'occurrence, le supplicié).

Chapitre 14

La géométrie secrète des images

Si la géométrie ne s'affiche pas toujours ostensiblement aux yeux du spectateur ou de l'amateur averti, c'est tout de même en grande partie grâce à elle que les artistes en arrivent à imposer leur propre vision du sujet et à communiquer efficacement les sentiments ou les émotions que le sujet leur inspire.

Tous les travaux scientifiques menés depuis le début de ce siècle relativement à la perception des formes[1] viennent d'ailleurs corroborer en tous points ce que les artistes avaient depuis longtemps pressenti : une figure se rapprochant d'une forme déjà connue du spectateur (triangle, rectangle, carré, ovale, etc.) sera toujours mieux perçue et plus facilement mémorisée qu'une figure n'appartenant pas à ce répertoire de formes préconnues et universellement reconnues...

En somme, les formes géométriques agissent comme des "codes visuels", qui ont chacun leur valeur psychologique propre.

Dans le chapitre 5, nous avons d'ailleurs évoqué le rôle que joue la géométrie dans la charpente sous-jacente d'une composition (composition en triangle, etc.) lorsqu'on la considère dans son plus vaste ensemble. Mais la géométrie a également un rôle à jouer au niveau des formes prises individuellement. Revenir à la géométrie répondra le plus souvent au besoin de faire ressortir les caractéristiques du sujet. La forme sera simplifiée et ramenée vers une forme géométrique plus simple, plus suggestive et plus immédiatement reconnaissable, compte tenu de l'effet psychologique qu'elle doit produire sur le public.

Géométrie et composition

Si l'on considère la composition dans son ensemble, les différents éléments seront parfois regroupés en masses tirant vers la géométrie, se juxtaposant ou s'imbriquant de multiples façons. Tout dépendra de l'effet qu'on veut obtenir.

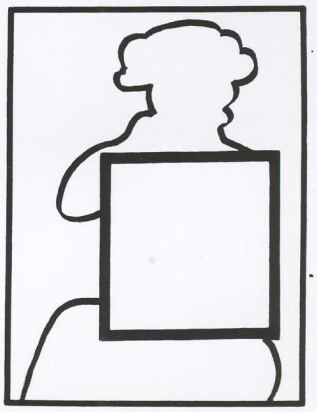
– Une composition entièrement anguleuse, agressant volontairement le regard (le "Guernica" de Picasso, par exemple), sera perçue tout différemment qu'une composition plus "calme" et sereine, à base de figures circulaires ou ovoïdes, ou de courbes harmonieuses.

– Une composition qui menace de paraître un peu mièvre (basée sur des formes circulaires par exemple) sera tout naturellement réveillée par une forme plus excitante pour le regard, triangulaire ou anguleuse.

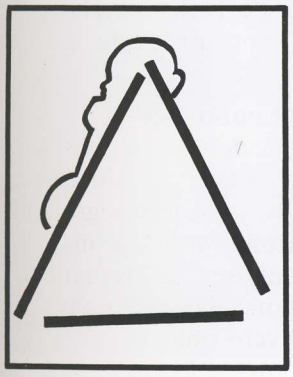
1. Travaux de Hebb (1943), Hilgard et Marquis (1940), Morgan (1943). R. Francis. La Perception, PUF.

P. PICASSO (1881-1973) :
"FEMME AU CHAPEAU BLANC"

LE CARRÉ



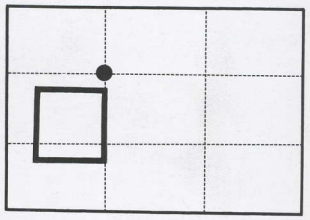
L'impression d'immobilité et de stabilité que donne ici le sujet tient moins à l'aspect massif de ses formes qu'à son inscription, tête exceptée, dans un carré presque parfait, symbole de stabilité. Le sujet semble à jamais immobilisé et pétrifié dans sa pose, éternellement à l'abri des atteintes du temps.



LE TRIANGLE

Comparez avec la "Femme au chapeau blanc" de Picasso. La pose est la même et les formes du sujet sont également plantureuses, mais l'impression générale que produit ce tableau est cependant toute différente. Le sujet semble saisi dans l'instant, animé d'une vie à fleur de peau (Picasso le fixa dans l'éternité). Parce que Renoir a choisi de l'inscrire dans un triangle, schéma géométrique éminemment dynamique qui suggère le mouvement, l'activité et l'élévation (de la pensée du sujet, en l'occurrence).

A. RENOIR (1841-1919) :
"FEMME À LA LETTRE"



GOYA (1746-1828) :
"LE 3 MAI 1808"

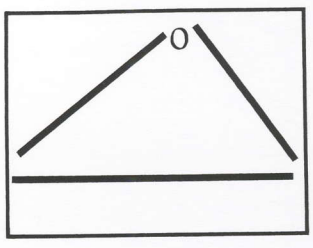
LE CARRÉ

Au-delà de la simple représentation d'un fait historique (la fusillade du 3 mai 1808), voyez comment Goya exprime visuellement la farouche détermination des insurgés espagnols face à l'occupant français, et rend tangible leur esprit de résistance : en groupant les fusillés de telle sorte qu'ils s'inscrivent dans un carré presque parfait, symbole de stabilité, de solidité, d'indestructibilité. Ainsi, la géométrie donne sa véritable signification à la scène représentée, bien au-delà de la simple anecdote.
Voyez également le cadrage vu de dos du peloton d'exécution, et les visages plus ou moins estompés ou cachés des autres personnages, au second plan.
Ainsi, les visages des seuls suppliciés restent nettement visibles et constituent le seul véritable point d'intérêt du tableau.
Enfin, le personnage principal est cadré sur l'une des lignes de force naturelles de la composition, de sorte que son visage (son cri de révolte) se trouve très exactement cadré sur l'un des points d'intérêt de l'image, en vertu de la règle des tiers.

DELACROIX (1798-1863) : "LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE".

LE TRIANGLE

On peut difficilement imaginer la Liberté triomphante mieux cadrée que dans un triangle, symbole d'élévation, de triomphe, d'exaltation. Le visage de la jeune femme et le drapeau qu'elle brandit à bout de bras sont cadrés au sommet de ce triangle, de telle sorte que toutes les lignes directrices (les côtés du triangle) convergent dynamiquement vers eux, pour les désigner plus sûrement au regard. Le monceau de cadavres sur lesquels la Liberté prend appui, s'inscrit au contraire dans un rectangle allongé, symbole d'écrasement, d'immobilité. Ainsi, deux formes géométriques sous-jacentes à cette composition – un triangle (élévation) posé sur un rectangle (immobilité, écrasement) – suffisent à métamorphoser la simple anecdote historique en un "tableau" chargé de sens et d'émotion.



– A l'inverse, on pourra calmer une composition à base de formes agressives, anguleuses à l'aide de formes plus sinueuses ou dont les angles seront adoucis ;

– une composition un peu chaotique (certains sujets obligent) pourra être rééquilibrée par des formes géométriques plus stables comme le carré ou le rectangle.

Toutefois ces combinaisons, imbrications ou oppositions de formes géométriques (ou tirant vers la géométrie), serviront le plus souvent à exprimer les idées de l'artiste avec plus de force, compte tenu de leur valeur psychologique propre...

La psychologie des formes géométriques

Le carré (et le cube) est généralement perçu comme solide, stable, massif et statique. Symétrique et régulier en toutes ses parties (quatre angles droits se font face à même distance), il peut cependant paraître un peu froid.

Le rectangle horizontal est dissymétrique, stable, et donne un sentiment de tranquillité et de repos, sinon d'abandon. Trop étiré, il donne en revanche une impression d'écrasement, de fragilité ou d'instabilité.

Le rectangle vertical est plus dynamique. Il suggère la puissance, l'énergie vitale, l'activité, et donne une impression d'élévation. Très étiré en hauteur (très étroit), il donne au contraire une impression d'instabilité ou de fragilité.

Le cercle (et plus généralement toute forme arrondie) donne une impression d'harmonie, d'équilibre, de pondération, de douceur et de nonchalance, sinon de sensualité. Une abondance de formes circulaires peut cependant donner une fâcheuse impression de mollesse, confinant à la mièvrerie (le fameux style en "O" de Walt Disney). Une composition circulaire suggérera un mouvement régulier, continu, lent.

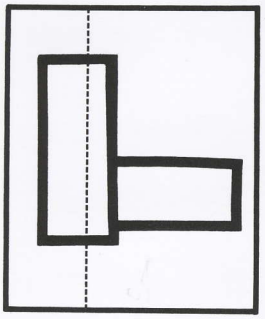
L'ovale est plus dynamique. Il évoque le mouvement. Lorsqu'il s'étale très en largeur, il peut donner au contraire une impression de nonchalance. Etiré très en hauteur, il suggère la fragilité, l'équilibre instable.

Le triangle (ou la pyramide) reposant sur sa base évoque la solennité, l'élévation spirituelle, la noblesse, l'ascension, l'exaltation, au risque de paraître parfois un peu froid (triangle équilatéral).

Le triangle inversé, pointe en bas, ou **le losange** engendrent au contraire un sentiment d'instabilité, de précarité.

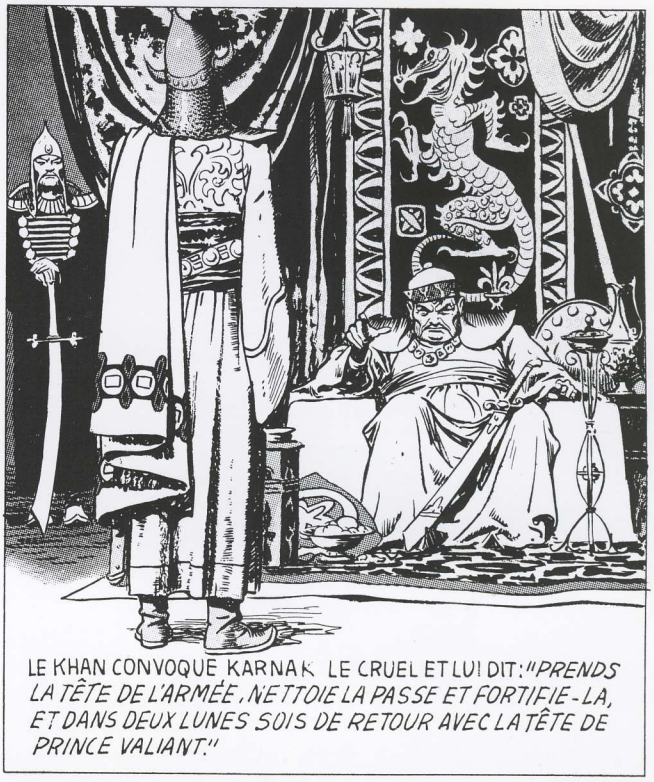
Le triangle dont aucun des côtés n'est parallèle au cadre de l'image paraît toujours plus dynamique et naturel qu'un triangle dont la base est parallèle au cadre de l'image. Surtout lorsque ses côtés sont inégaux.

La spirale est éminemment dynamique. Elle tend vers le rond, mais un rond qui se creuse en son centre et tend à s'absorber lui-même. De ce fait, elle suggère facilement l'idée de mouvement rapide, mais aussi d'instabilité, de chute.



LE RECTANGLE

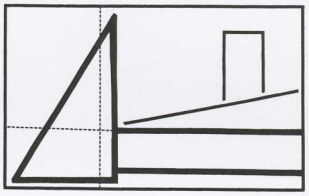
Belle illustration du rôle expressif de la géométrie dans une composition. Ici le rectangle domine. Le rectangle horizontal, au fond, symbolise la puissance (parce que son grand côté est bien assis sur le sol), mais il évoque aussi l'immobilité, le manque d'activité du Grand Khan qui se repose sur ses innombrables conquêtes, laissant l'action à son subordonné. Celui-ci s'inscrit par conséquent dans un rectangle vertical, plus dynamique, symbole de puissance, de solidité, mais aussi d'immobilité (l'homme est figé, "aux ordres" du Grand Khan).



H. FOSTER : "PRINCE VAILLANT"

© KFS / Editions Futuropolis.

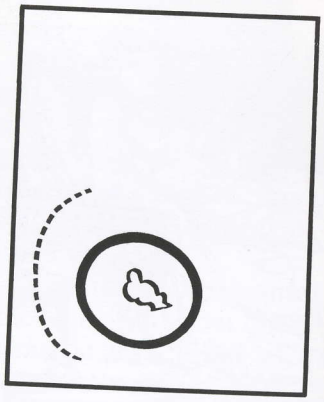
© KFS / Futuropolis.



H. FOSTER : "PRINCE VAILLANT"

Un rectangle très allongé aide à exprimer l'abandon, la nonchalance de la magicienne. Par contre, le personnage au premier plan est cadré dans un triangle, symbole de mouvement, de spiritualité et d'élévation. Choix parfaitement motivé quand on sait qu'il s'agit du héros de cette bande dessinée, modèle de communication efficace par l'image. A l'occasion, notez le cadrage du sujet sur deux des lignes de force naturelles de l'image, en vertu de la règle des tiers.

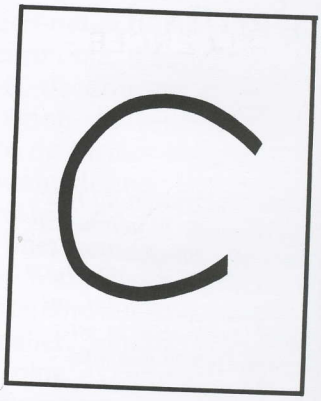
REMBRANDT (1606-1699) :
"LE MÉNAGE DU MENUISIER"



LE CERCLE

S'enroulant doucement sur lui-même, sans à-coups, le cercle parfait, ou tendant légèrement vers l'ovale, est de toutes les figures géométriques la plus apaisante pour le regard. Il donne une impression de calme, de douceur et suggère l'entente parfaite, l'union, de tous les éléments qu'il circonscrit. Ici le cercle presque parfait dont le nouveau-né est le centre évoque toute la tendresse dont il est entouré. Grâce à ce cercle, à cette enveloppe protectrice tissée comme un cocon autour du bébé, Rembrandt transforme la simple anecdote en un tableau profondément chargé d'émotion, d'autant qu'un demi-cercle (à gauche), épousant exactement la courbe du cercle central, vient encore souligner son propos.

Toulouse-Lautrec, pour sa part, utilise le cercle (à peine tronqué) pour suggérer visuellement et très efficacement la tendre amitié unissant deux personnes.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC
(1864-1901) :
"LES DEUX AMIES"

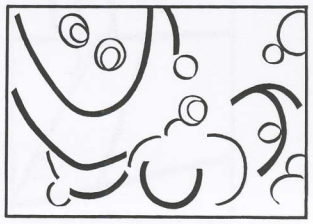
... ET LE DEMI-CERCLE

J. H. FRAGONARD (1732-1806) : "LE BERCEAU"

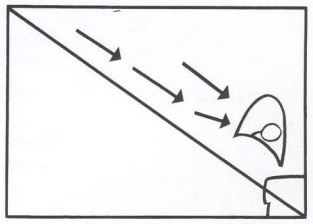
Comme la ligne serpentine, le demi-cercle est apaisant pour le regard. Il est tout élégance et grâce, surtout lorsqu'il se répète comme ici en un jeu subtil de courbes et de contre-courbes (croquis **A***) s'étendant sur toute la surface du tableau ; tandis que les visages, avec l'appui des coiffures et des fichus disposés en boule, tendent eux-mêmes vers le cercle parfait.*
Tout en rondeurs (on chercherait en vain un angle vif), la composition, par ailleurs suffisamment agitée et mouvementée pour éviter l'écueil de la mièvrerie, suggère efficacement l'infinie tendresse dont le nourrisson est entouré, l'affectueuse sollicitude dont il est l'objet.

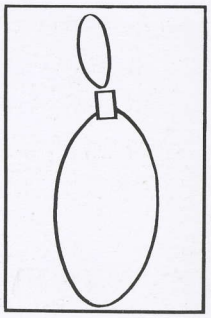
A l'occasion, voyez (croquis **B***) comment Fragonard réussit à attirer l'attention sur le sujet principal (le nouveau-né), bien qu'il soit très décentré, en bordure du tableau, assez loin des points d'intérêt naturels de l'image : en plaçant le bébé en bas de la diagonale descendante du tableau, autour de laquelle sont également cadrés les visages de tous les autres personnages, tournés vers lui. Ainsi, l'œil du spectateur entraîné sur la pente naturelle de la diagonale, considère l'enfant endormi comme représentant le sujet d'intérêt principal de la composition, bien qu'il n'occupe pas une place naturellement privilégiée dans l'espace du tableau.*

A



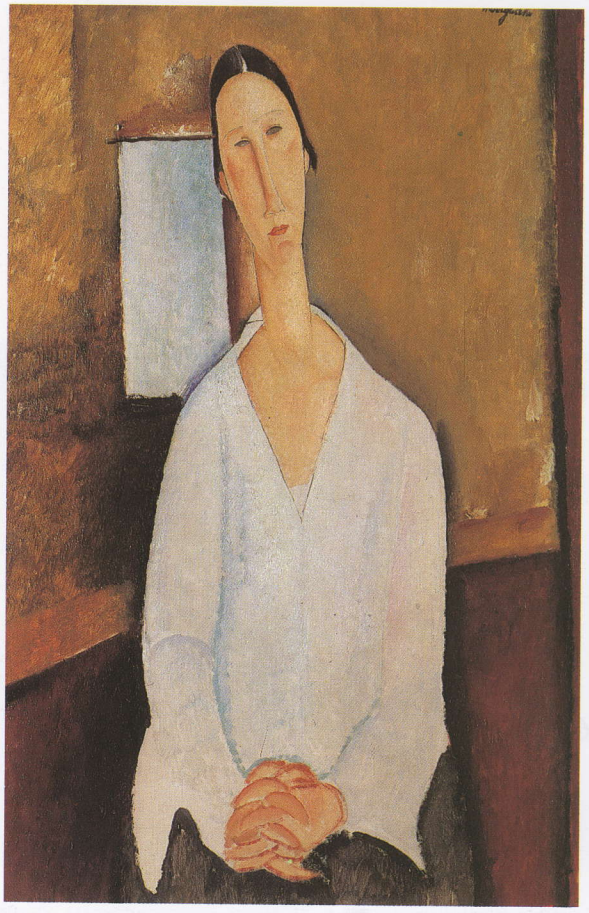
B



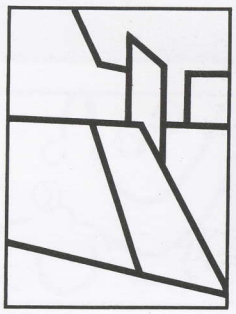


L'OVALE

Chez beaucoup d'artistes, à partir de l'époque cubiste, la géométrie s'affiche plus franchement que par le passé. Ici, par exemple, l'empilement vertical de plusieurs formes étroites, un rectangle allongé (le cou) et deux ovales, symboles de douceur et de fragilité, suggère la mélancolie du sujet (et sa fragile constitution), avec d'autant plus d'efficacité expressive qu'ils sont posés l'un sur l'autre en équilibre instable et qu'ils "flottent" plus ou moins dans le vaste espace du tableau.

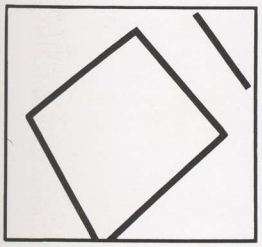


MODIGLIANI (1884-1920) :
"MADAME ZBOROWSKA"

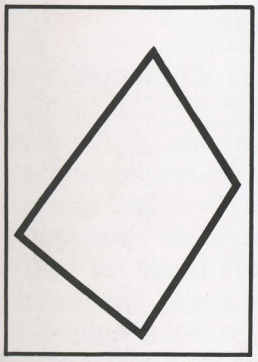


Pour suggérer la ferme détermination des poilus de 14-18, leur enracinement dans les tranchées, Gromaire accumule des formes géométriques massives, se pressant les unes contre les autres, jusqu'à remplir complètement tout l'espace du tableau. Ainsi, l'œil se heurte à une véritable muraille humaine (ni fond, ni arrière-plan) qui exprime avec une force peu commune l'immobile et interminable attente des acteurs d'une guerre qui n'en finit pas de durer.

GROMAIRE (1892-1971) :
"LA GUERRE"



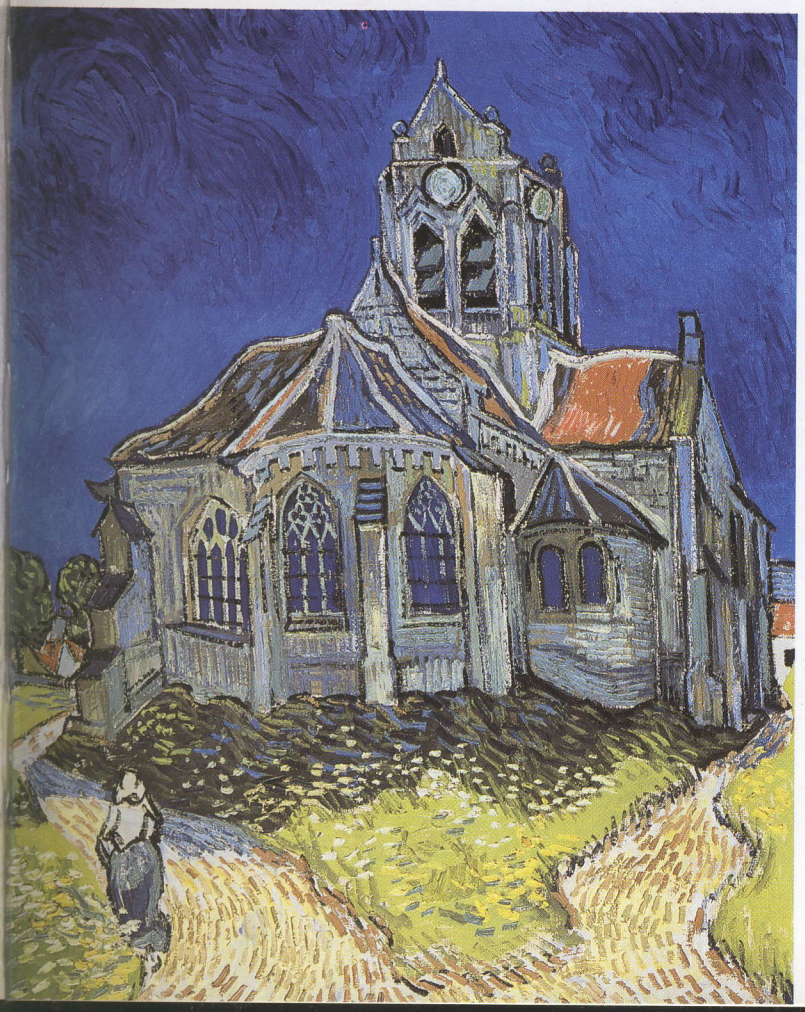
LE LOSANGE



J. H. FRAGONARD (1732-1806) :
"LA LEÇON DE MUSIQUE"

Parce qu'elle est basée sur un losange (évocateur de fragilité, d'équilibre instable), cette composition souligne la légèreté du propos de Fragonard et l'ambiguïté des sentiments au moment où la leçon de musique peut basculer dans le marivaudage.

Le losange est toujours symbole de déséquilibre et d'instabilité. Est-ce donc un hasard si Van Gogh cadra son sujet dans un losange chancelant, peu de temps avant de se donner la mort ?



V. VAN GOGH (1853-1890) :
"L'ÉGLISE D'AUVERS-SUR-OISE"

Chapitre 15

Le rythme d'une composition

En principe, le terme de "composition" s'applique à des images fixes (tableau de chevalet, dessin d'art ou de bande dessinée, photographie, etc.). Il est évocateur de formes statiques, stables immobilisées dans le cadre de l'image. De sorte qu'on a parfois du mal à penser qu'une composition puisse être également rythmée ou cadencée, comme le sont les mouvements d'une partition musicale.

Les images qui possèdent un rythme intérieur sont pourtant nombreuses, et les harmonies rythmiques que l'on peut imaginer dans une composition picturale (graphique, photographique...) sont infinies, même si le but poursuivi est en définitive toujours identique : il s'agit d'imposer au regard un certain rythme de lecture, plus ou moins régulier ou syncopé, plus ou moins accordé ou dissonant.

Nous avons d'ailleurs vu qu'il existe certains artifices de composition, comme le procédé consistant à orienter dans le même sens certains lignes de la composition (chapitre 5), qui tendent à rythmer la surface de l'image. Mais ces lignes, dont le rôle est de charpenter discrètement la composition, s'imposent rarement aux yeux du spectateur, alors qu'une composition franchement rythmée se présentera sous forme d'un "opéra" de signes, de lignes ou de formes cadencées qui enchanteront au contraire le regard dès le premier coup d'œil.

En pratique

A l'image d'une composition musicale dont le rythme naît d'une répétition de sons et d'un retour périodique de temps forts et de temps faibles, le rythme d'une composition picturale sera pratiquement toujours fondé sur la répétition plus ou moins régulière d'éléments visuellement identiques :

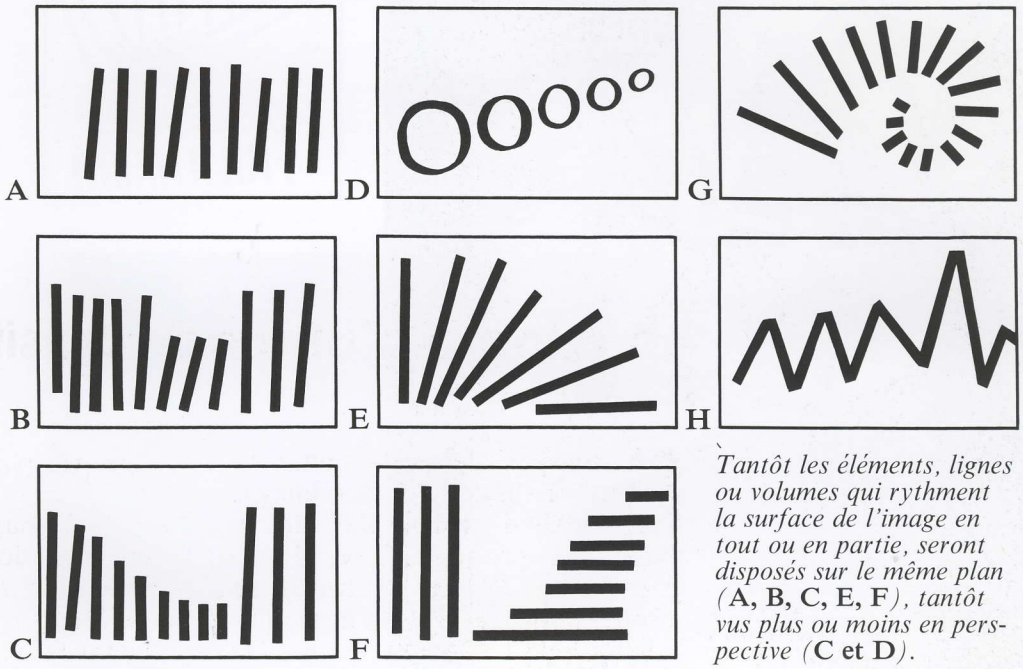
– une répétition de **lignes** : lignes droites, courbes ou brisées... disposées plus ou moins parallèlement (ou en éventail, en spirale...) ;

– une répétition de **volumes** ou de **motifs** disposés à intervalles réguliers horizontalement ou verticalement, en oblique, sinueusement...

– une répétition de **signes** ou de **surfaces colorées**, disposés à intervalles plus ou moins réguliers.

– Chez certains peintres (par exemple Van Gogh), le rythme sera également sensible au niveau le plus élémentaire de la représentation, celui de la **touche de couleur**. Les touches s'ordonneront de façon à rythmer la matière picturale. Tantôt elles couleront dans le même sens comme les flots d'un torrent. Tantôt elles se coucheront, se relèveront ou s'enrouleront en spirales.

– Ces répétitions de lignes, de formes ou de signes pourront tantôt se présenter en **aplat** et sur un même plan de l'image, tantôt **en profondeur**, lorsqu'on fera appel à un effet de perspective plus ou moins appuyé. On pourra alors parler d'un



EXEMPLES DE SURFACES RYTHMÉES

*On peut rythmer une surface de bien des façons : par une répétition de lignes (**A**), de formes ou de volumes (**D**), disposés très régulièrement (**A**) ou d'une façon plus syncopée (**B, C, F**), en éventail (**E**), en spirale (**G**), en dents de scie (**H**)...*

*Tantôt les éléments, lignes ou volumes qui rythment la surface de l'image en tout ou en partie, seront disposés sur le même plan (**A, B, C, E, F**), tantôt vus plus ou moins en perspective (**C et D**).*

rythme allant "crescendo" ou "decrescendo".

– Selon l'effet désiré, les lignes et les motifs seront disposés à intervalles réguliers ou non. Toute **rupture** dans l'agencement régulier des motifs ou tout **changement de direction** (la syncope du musicien) produira un accord nouveau plus ou moins harmonieux ou dissonant.

– Plusieurs répétitions de deux éléments semblables, à intervalles plus ou moins réguliers, suggéreront un rythme **binaire**. La répétition de trois éléments semblables suggérera un rythme **ternaire**, etc.

– L'**éclairage** pourra être également générateur de rythme, lorsqu'ombres et lumières alterneront avec une certaine régularité. Par exemple, lorsque l'éclairage est fourni par une source de lumière placée derrière un store vénitien, les zones lumineuses alterneront avec autant de zones d'ombre.

A partir de quoi, une infinité de compositions rythmées pourront être imaginées. Tantôt l'image sera rythmée sur toute sa surface, tantôt en partie. Parfois, le rythme sera donné par la répétition plus ou moins régulière d'un seul élément. Parfois par plusieurs éléments de différentes natures : lignes, volumes, taches de couleur... qui s'imbriqueront de multiples façons.

En ce domaine, l'artiste peintre et le dessinateur bénéficient d'une plus grande liberté que le photographe, puisqu'il leur est possible d'organiser, et donc de rythmer à leur gré, la surface du tableau. Mais il existe dans la nature ou dans les œuvres des hommes : architectures, plantations... quantités de formes naturellement rythmées dont le photographe pourra tirer d'intéressants effets. Bien souvent, ce sera grâce au rythme qu'ils imposeront à leurs images que les photographes donneront de l'intérêt à des sujets originellement insignifiants ou très quotidiens.

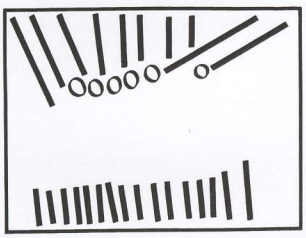
M. DUCHAMP (1887-1968) :
"NU DESCENDANT UN ESCALIER"

Marcel Duchamp a choisi la diagonale descendante du tableau comme épine dorsale d'une répétition de formes quasi abstraites qui suggèrent très expressivement et dynamiquement le mouvement de son fameux "Nu descendant un escalier".

D'autres fois, certains éléments rythmiques s'intégreront à une composition plus complexe. Par exemple, Hiroshige rythme le bas de sa composition par une série de lignes concentriques qui suggèrent abstraitement le tourbillon des flots déchaînés.

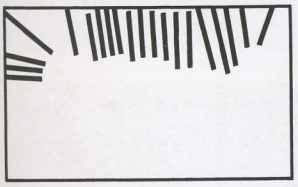
HIROSHIGE (1797-1858) :
"VENT ET HOULE A NARUTO"

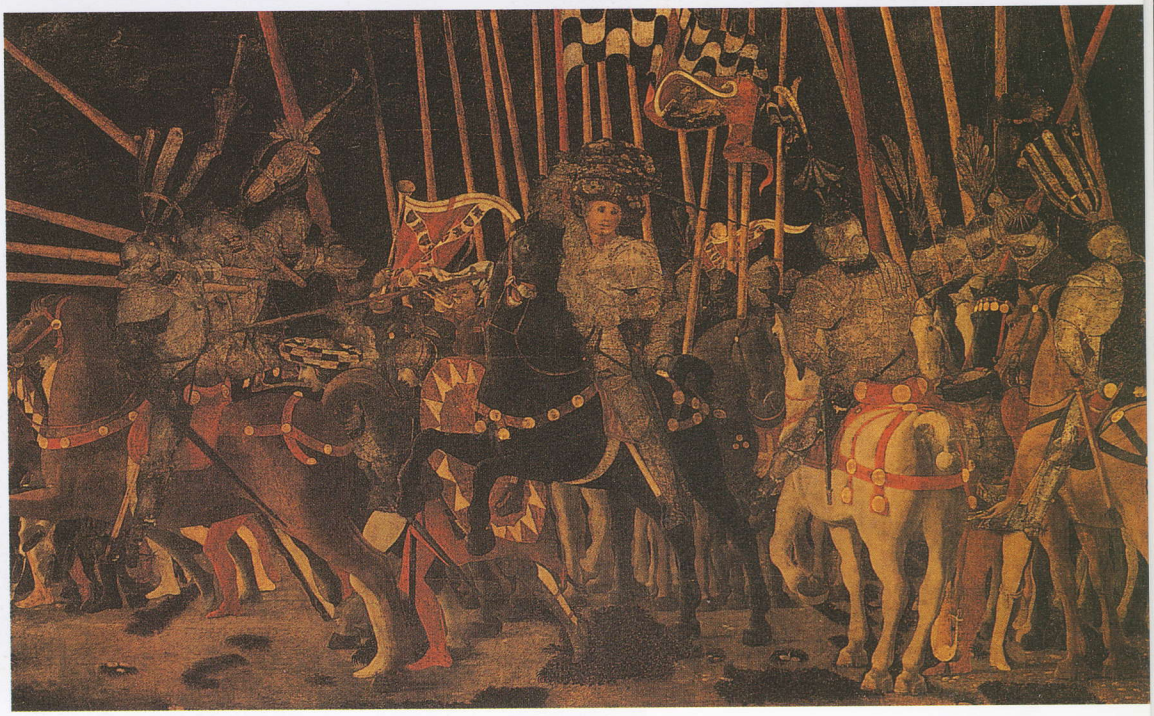
SURFACES RYTHMÉES



AL-WASITI : "LES MAGAMAT D'AL-HARIRI"

Au-delà du simple plaisir esthétique qu'il procure, le rythme d'une composition a souvent une fonction expressive plus précise. Ici, l'alignement régulier de la tête des cavaliers, des pattes et de la tête des chevaux, suggère l'idée d'une troupe nombreuse mais bien ordonnée. D'autre part, la disposition des étendards et des trompettes en éventail, ouvert vers l'extérieur (vers le ciel), évoque assez bien l'éclatement des sonorités triomphantes de la fanfare accompagnant les porteurs d'étendards. Et contribue de la sorte à magnifier la simple anecdote.



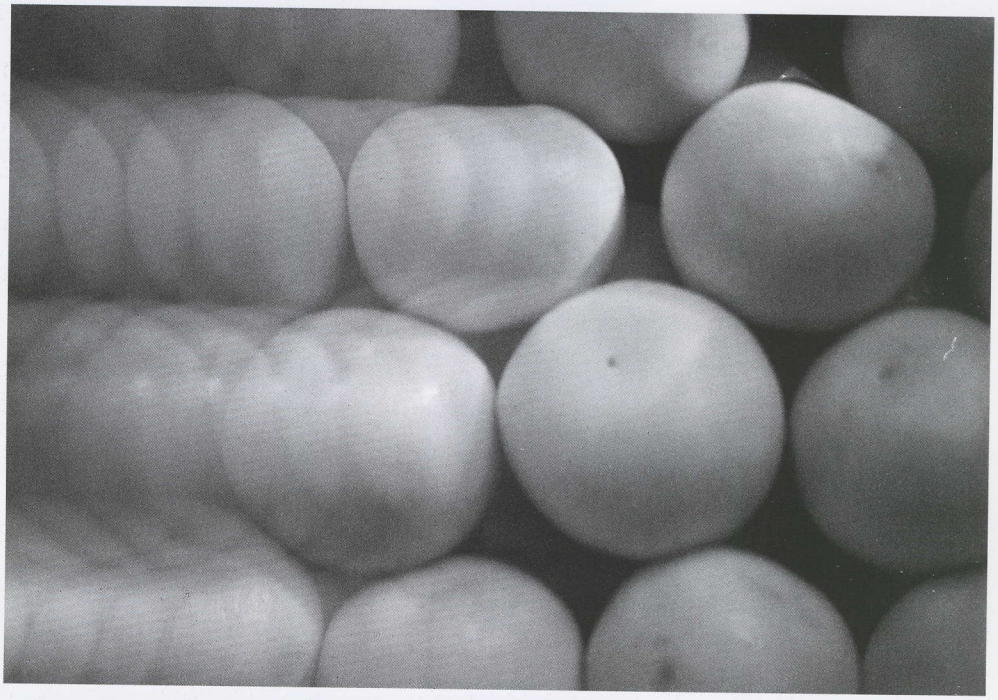


Ucello se sert très différemment des lances des chevaliers pour rythmer sa composition. D'abord disposées verticalement et parallèlement, les lances s'abaissent en éventail (à gauche), pour suggérer le mouvement des troupes se lançant déjà au devant de l'ennemi. Cette rupture volontaire dans le rythme général de la composition, est suffisante pour animer une scène qui, sans cela, eut pu paraître bien figée.

P. UCELLO (1397-1475) : "LA BATAILLE DE SAN-ROMANO"

LE RYTHME

Aujourd'hui, les photographes et les artistes-peintres, n'hésitent pas à prendre l'objet le plus quotidien comme sujet d'une composition. Ils le détaillent parfois en très gros plan. L'image sollicite alors le regard par le seul rythme de ses volumes ou de ses lignes. Le sujet proprement dit s'efface au profit de la pure émotion esthétique.



"NATURE MORTE AUX ORANGES" (PHOTO DUC)

"CHALEUR D'ÉTÉ" (PHOTO DUC)

Chapitre 16

Les contrastes expressifs

Parmi tous les moyens dont dispose l'artiste pour exalter les caractéristiques du sujet, nous avons vu que le recours à la géométrie, la simplification des formes, sinon leur déformation ou leur exagération (chapitre 14), sont les plus utilisés. Toutefois, en certains cas, ceci se montrera encore insuffisant et ce n'est que par comparaison ou contraste voulu avec une autre forme que le sujet révélera son caractère propre ou l'exprimera avec force. Les termes de "comparaison" et de "contraste" recouvrent cependant deux réalités bien distinctes.

Les éléments de comparaison

Le recours à un élément de comparaison sera souvent motivé par le besoin de compléter les informations relatives au sujet lorsqu'il s'agit d'un élément : personnage, objet, architecture... dont la taille ou le volume sont susceptibles de variations importantes. Quelle est sa taille exacte ? Quelles sont ses dimensions, ses proportions, son étendue, sa surface ?

Ces précisions ne pourront être données qu'à condition de mettre l'élément en question en relation avec un autre élément dont les dimensions sont préconnues du spectateur et ne varient jamais dans des proportions importantes. Cependant, il faudra que les deux éléments comparés se trouvent impérativement sur le même plan.

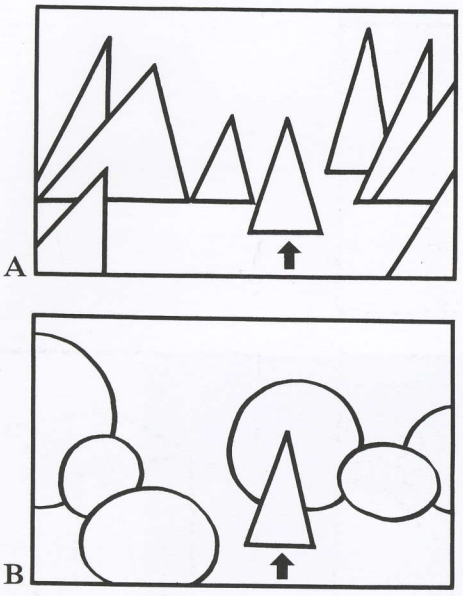
Par exemple, un homme de petite taille ne révélera sa petite taille que s'il est placé à côté d'un personnage de taille normale.

Par contre, pour peu que les deux personnages soient vus en forte perspective, l'un étant au premier plan, l'autre dans le lointain, il sera impossible de déterminer lequel des deux est le plus petit.

Les contrastes

L'œil a donc parfois besoin de repères pour juger objectivement de la réalité des choses. Plus souvent, cependant, l'artiste peintre, le dessinateur ou le photographe seront amenés à introduire dans la composition un élément de comparaison qui servira de faire-valoir au sujet principal et en exaltera les caractéristiques essentielles, par contraste. Selon les cas, nombre de possibilités seront envisageables.

Les contrastes de proportions feront valoir un volume par comparaison avec un autre : le grand s'oppose au petit, le gros met en valeur le maigre, etc. Par exemple, le gigantisme d'une architecture sera exalté par le cadrage au pied de ce monument d'un ou plusieurs per-



L'EXALTATION D'UNE FORME PAR CONTRASTE DE PROXIMITÉ

Le moyen le plus simple d'exalter les caractéristiques d'une figure (celle-ci est ronde, celle-là est carrée...) consiste à la mettre en relation avec une ou plusieurs autres figures de formes différentes.
*Par exemple, un sujet aux formes anguleuses perdra tout intérêt s'il est environné de formes également anguleuses (**A**).*
*Par contre, sa nature anguleuse sera mise en valeur et exaltée, par contraste, dans un environnement de formes nettement plus sinueuses ou arrondies (**B**).*
De même, un ensemble de formes épaisses fait valoir une forme étroite, le court exaltera le long, etc.

sonnages, en regard desquels l'édifice n'en paraîtra que plus impressionnant. De même, un ou plusieurs personnages minuscules, cadrés dans un coin de l'image, exalteront l'infini d'une immensité désertique.

Les contrastes de formes : le rond fera valoir le carré ; le sinueux exaltera le rectiligne, etc. Par exemple, une forme aux courbes harmonieuses sera exaltée si elle est environnée de formes plus anguleuses, ou inversement.

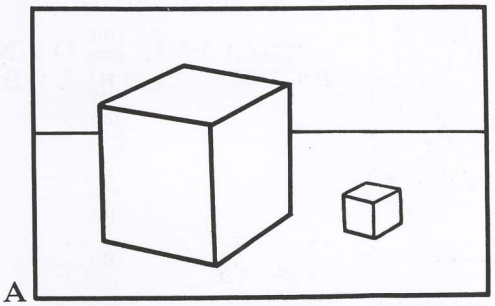
Les contrastes de matière : le lisse fera valoir le rugueux, le rêche mettra en valeur le soyeux, etc.

Les contrastes de proximité : on dit que les jolies femmes n'aiment pas se promener au bras d'un trop joli garçon, de peur d'avoir à leur côté un second "sujet d'intérêt" qui ferait de l'ombre à leur propre splendeur. C'est ce que font les artistes lorsqu'ils prennent soin de choisir un décor relativement dépouillé ou neutre pour faire valoir par contraste le pourpoint richement brodé ou la robe chamarrée de leur modèle.

Les contrastes de couleur : un ton gris paraît clair lorsqu'il est comparé à un ton plus sombre, mais il paraît sombre lorsqu'il est opposé à un ton plus clair. Une teinte vive se perdra au milieu d'autres teintes vives, mais elle paraîtra plus éclatante environnée de teintes de tonalité plus sourde. De même, on pourra jouer sur les contrastes du clair et de l'obscur, du noir et du blanc (les dessinateurs, graveurs et photographes y excellent), sur les couleurs chaudes opposées à des tons plus froids, etc.

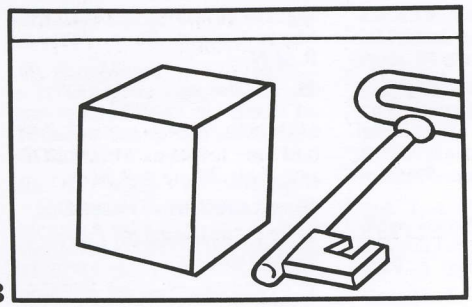
Les contrastes dans la composition : on sait combien comptent dans une composition les oppositions de grandes lignes directrices, lignes sinueuses opposées à des lignes droites, etc. Mais on pourra également faire valoir une partie de la composition particulièrement complexe (agitée, tourmentée, chaotique...) en lui opposant une autre partie plus calme, plus dépouillée.

Tout ceci, à condition de ne pas créer une fâcheuse confusion dans l'esprit du spectateur. L'élément de comparaison ne doit pas affirmer avec trop de force sa présence au détriment du sujet qu'il a pour fonction de mettre en valeur. En principe, on s'arrangera donc, par le biais de la composition ou du cadrage, pour que l'élément de comparaison soit nettement subordonné au sujet principal.

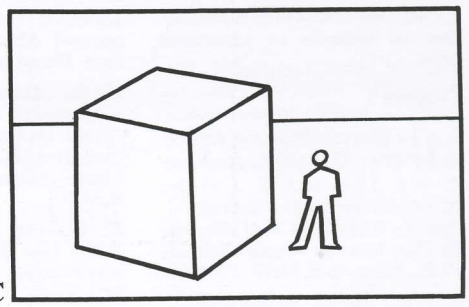


A

LA COMPARAISON



B



C

A. *En de nombreux cas, la simple représentation d'une figure (objet, etc.) ne suffit pas à nous renseigner complètement sur sa nature exacte, ses dimensions, son volume. Ici, par exemple, nous voyons un gros cube posé à côté d'un petit cube, mais nous sommes dans l'impossibilité de décider s'il s'agit en réalité d'un petit cube posé à côté d'un cube minuscule ou, au contraire, si le cube qui nous paraît minuscule n'est pas en réalité un très gros cube voisinant avec un cube monumental. Faute d'élément valable de comparaison.*

B et C. *Un élément de comparaison sera valable lorsque ses dimensions sont préconnues du spectateur et peu susceptibles de variations importantes. Ainsi, notre cube, bien qu'il occupe le même volume dans le cadre de l'image, paraîtra à volonté très petit (***B***) ou monumental (***C***), selon l'élément de comparaison que nous lui opposerons (une clef ou un être humain). A condition que l'un et l'autre se trouvent sur le même plan.*
En somme, dans le langage de l'image, l'élément de comparaison jouera souvent le rôle de l'adjectif en littérature. Cette statue est grande, *celle-ci est* monumentale, *ce cube est* petit, *ces vagues sont* impressionnantes.

MONET (1840-1926) :
"GROSSE MER À ÉTRETAT"

Prenez la peine de masquer avec votre doigt ou à l'aide d'un morceau de papier le petit groupe de personnages figurant en bas de ce tableau de Monet, et vous comprendrez immédiatement l'utilité de ces personnages. En l'absence de cet élément de comparaison dont la taille est d'avance connue (la taille moyenne d'un être humain), nous serions incapables de juger des dimensions de la falaise, à l'arrière-plan, et de la grosseur des vagues déferlant sur la plage. La mer nous paraîtrait encore "agitée" mais nous ne saurions dire quel est le degré de déchaînement des éléments en furie. Loin d'être seulement anecdotique, loin de meubler le bas du tableau, ce petit groupe de personnages joue donc un rôle capital dans le tableau. Il représente l'élément de comparaison, l'étalon, par rapport auquel toutes les autres proportions s'apprécient.

Crédit des illustrations

La page où se trouve la reproduction est indiquée en caractères gras.

Chapitre 1

7. « Le Cheval chinois ». Grotte de Lascaux. Photo © Roger-Viollet.

7. « Cavalier et serviteur ». Epoque Tang (618-906). Région de Dan-Huang. Musée Guimet, Paris. Photo © R.M.N.

8. J.-D. Ingres (1780-1867) : « La Grande Odalisque », 1814. Huile sur toile. H 0,91 m ; L 1,62 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

9. H. Matisse (1869-1954) : « Portrait de Greta Prozor », 1916. Huile sur toile. H 1,46 m ; L 0,96 m. Musée National d'Art Moderne, Paris. © Succession H. Matisse, 1992. Photo © M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris.

12. S. Botticelli (1444-1510) : « La Mise au tombeau » ou « La Déploration du Christ », 1500. Peinture sur bois. H 1,07 m ; L 0,71 m. Alte Pinakothek, Munich. Photo © Bulloz.

13. M. Gromaire (1892-1971) : « La Rousse », 1945. Huile sur toile. Musée National d'Art Moderne, Paris. © by SPADEM 1992. Photo © P. Migeat / M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris.

Chapitre 2

16 et 17. P. Picasso (1881-1973) : « Compotier et mandoline sur un buffet », 1920. Gouache et mine de plomb. H 0,15 m, 0,15 m, et 0,144 m, L 0,11 m. Musée Picasso, Paris. © by SPADEM, 1992. Photos © R.M.N.

Chapitre 3

22. V. Van Gogh (1853-1890) : « La Chaise et la pipe », 1888-1889. Huile sur toile. Tate Gallery, Londres. Photo © Archives E. Lessing / Magnum Photos.

25. J. Van Ruysdael (1628-29-1682) : « Moulin près de Wijk-bij-Duurstede », vers 1670. Huile sur toile. H 0,83 m ; L 1,01 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © N.D-Viollet.

26. P. Janssens (1623-1682) : « Femme lisant » ou « La Liseuse ». Alte Pinakothek, Munich. Photo © Bulloz.

26. E. Degas (1834-1917) : « Après le bain, femme s'essuyant la nuque », 1895. Pastel sur carton. H 0,622 m ; L 0,65 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

27. Collants Well. Photo publicitaire Lou Blitz. Avec l'aimable autorisation de Robert & Partners, Paris.

27. Hiroshige (1797-1858) : « Les cinquante-trois stations du Tokaïdo. 29e relais : Mitsuke, vue du fleuve Tenryu », 1833-1834. Estampe polychrome. H 0,25 m ; L 0,38 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

29. G. Tiepolo (1696-1770) : « Le Charlatan ». Huile sur toile. Palais de Veirreine, Barcelone. Photo © Museo de Artes Decorativas, Barcelone - Bulloz.

29. Hiroshige (1797-1858) : « Gojusan tsugi. 20e relais : Fuchu », 1852. Estampe polychrome. H 0,26 m ; L 0,19 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

30. B. Morisot (1841-1895) : « Le Berceau », 1884-1886. Huile sur toile. H 0,56 m ; L 0,46 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

30. « Aliments pour chien LOYAL ». Publicité. Illustration « Chasse en Sologne » de Patrick Arlet. Avec l'aimable autorisation de DMB & B.

31. « Récolte de bière ». Publicité. Avec l'aimable autorisation de l'Association des Brasseurs de bière.

32. E. Degas (1834-1917) : « Les Repasseuses », vers 1884. Huile sur toile. H 0,76 m ; L 0,81 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

Chapitre 4

34. F. Vallotton (1865-1925) : « Clair de lune », 1895. Huile sur toile. H 0,27 m ; L 0,41 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

34. Hokusaï (1760-1849) : « La Vague n° 20 » in « Trente-six vues du Mont Fuji », 1834-1835. Musée Guimet, Paris. Photo © R.M.N.

35. E. Degas (1834-1917) : « Femme se coiffant », vers 1888-1890. Pastel sur vélin. H 0,613 m ; L 0,46 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

36. « Le Pélican ». Photo Duc.

36. « La Pyramide du Louvre ». Photo Duc.

37. « Chemise Lacoste ». Photo publicitaire. Avec l'aimable autorisation de Montaigne Diffusion S.A.

Chapitre 5

40. J.-B.-S. Chardin (1699-1779) : « Egrugeoir, bol, deux oignons et chaudron », 1734-1735. Huile sur bois. H 0,170 m ; L 0,205 m. Musée Cognacq-Jay, Paris. Photo © Bulloz.

47. C. Monet (1840-1926) : « Le Pont d'Argenteuil », 1874. Huile sur toile. H 0,60 m ; L 0,80 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

49. H. Foster : « Prince Vaillant ». BD, années 30. © KFS / Editions Futuropolis.

52. F. Boucher (1703-1770) : « Jeune-fille couchée », 1752. Huile sur toile. H 0,59 m ; L 0,73 m. Alte Pinakothek, Munich. Photo © Roger-Viollet.

53. H. Matisse (1869-1954) : « Odalisque à la culotte rouge », 1924-1925. Huile sur toile. H 0,50 m ; L 0,61 m. Musée National d'Art Moderne, Paris. © Succession H. Matisse, 1992. Photo © M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris.

54. C. Monet (1840-1926) : « Les Galettes », 1882. Huile sur toile. H 0,65 m ; H 0,81 m. Collection particulière. Photo © Alinari - Giraudon.

55. A. Renoir (1841-1919) : « Portrait de deux fillettes ». Huile sur toile. H 0,465 m ; L 0,55 m. Musée de l'Orangerie, Paris. Photo © R.M.N.

56. Rembrandt (1606-1669) : « La Ronde de nuit », 1642. Huile sur toile. H 3,63 m ; L 4,37 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Nimatallah / Artephot.

56. H. Foster : « Prince Vaillant ». BD, années 30. © KFS / Editions Futuropolis.

57. G. Braque (1882-1963) : « Port en Normandie », 1909. Huile sur toile. H 0,81 m ; L 0,81 m. The Art Institute, Chicago. © by ADAGP, Paris 1992. Photo © Artephot / A. Held.

58. E. Degas (1834-1917) : « Le Tub », 1886. Pastel sur carton. H 0,60 m ; L 0,83 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

59. B. Morisot (1841-1895) : « Femme à sa toilette » ou « Jeune femme se poudrant », 1877. Huile sur toile. H 0,46 m ; L 0,30 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

61. J. Vermeer (1632-1675) : « Le Géographe ». Staedelsches Kunstinstitut, Francfort (R.F.A.). Photo © Jürgen Hinrichs, Artothek.

64. Hiroshige (1797-1858) : « Gojusan tsugi. 32e relais : Araï », 1852. Estampe polychrome. H 0,26 m ; L 0,19 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

65. Hiroshige (1797-1858) : « Les cinquante-trois stations du Tokaïdo. 3e relais : Kawasaki, le bac de la rivière Rokugo », vers 1833 (en haut), vers1850 (en bas). Estampes polychromes. H 0,25 m ; L 0,38 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photos © Bib. Nat., Paris.

Chapitre 6

68. « Les nymphéas du jardin de Monet à Giverny ». Photo Duc.

69. C. Monet (1840-1926) : « Nymphéas bleus », vers 1916-1919. Huile sur toile. H 2 m ; L 2 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

72. P. Gillon et Forest : « Les Naufragés du temps ». BD. © HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

72. « Soupline ». Photo publicitaire. Avec l'aimable autorisation de Colgate - Palmolive.

73. E. Bilal et Christin : « Les Phalanges de l'Ordre noir ». BD. © HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

73. « Chartres ». Photo Duc.

76. F. Guardi (1712-1793) : « La Lagune grise », 1765-1770. Huile sur toile. H 0,25 m ; L 0,38 m. Musée Poldi-Pezzoli, Milan. Photo © Artephot / A. Held.

76. J.F. Millet (1814-1875) : « Le Parc à moutons, clair de lune », vers 1861. Huile sur toile. H 0,365 m ; L 0,57 m. Musée d'Orsay. Photo © R.M.N.

76. C.F. Daubigny (1817-1878) : « Marine ». Huile sur toile. Musée des Beaux-Arts, Lyon. Photo © René Basset.

77. J. Van Ruysdael (1628-29-1682) : « Vue de Haarlem », vers 1670. Huile sur toile. H 0,43 m ; L 0,38 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Edimédia.

81. G. Seurat (1859-1891) : « La Maria à Honfleur » ou « Les Quais à Honfleur », 1886. Huile sur toile. H 0,54 m ; L 0,64 m. Narodni Galeri, Prague. Photo © Giraudon.

81. « Soleil couchant ». Photo Duc.

82. V. Van Gogh (1853-1890) : « Le Pont de Langlois », 1888. Huile sur toile. H 0,50 m ; L 0,65 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Bulloz.

83. V. Van Gogh (1853-1890) : « Le Pont-levis », 1888. Huile sur toile. H 0,585 m ; L 0,73 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Bulloz.

85. E. Manet (1832-1883) : « Le Fifre », 1866. Huile sur toile. H 1,60 m ; L 0,98 m. Musée d'Orsay. Photo © R.M.N.

86. P. Picasso (1881-1973) : « Paul en Arlequin », 1924. Huile sur toile. H 1,30 m ; L 0,97 m. Musée Picasso, Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © R.M.N.

87. F. Goya (1746-1828) : « La Maja nue », vers 1800. Huile sur toile. H 0,97 m ; L 1,90 m. Musée du Prado, Madrid. Photo © Giraudon.

89. Le Maître de Moulins (actif entre 1480 et 1500) : Retable des Bourbons, détail : « Vierge à l'Enfant et anges » ou « La Vierge en gloire entourée d'anges ». Cathédrale Notre-Dame, Moulins. Photo © Alinari - Giraudon.

89. E. Manet (1832-1883) : « L'Asperge », vers 1880. Huile sur toile. H 0,165 m ; L 0,21 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

93. A. Sisley (1839-1899) : « Chemin de la Machine, Louveciennes » dit autrefois « Chemin de Sèvres », 1873. Huile sur toile. H 0,545 m ; L 0,73 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

94. J.B. Corot (1796-1875) : « Le Beffroi de Douai », 1871. Huile sur toile. H. 0,46 m ; L 0,38 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

98. E. Manet (1832-1883) : « Canotiers à Argenteuil » ou « Argenteuil », 1874. Huile sur toile. H 1,49 m ; L 1,31 m. Musée des Beaux-Arts, Tournai. Photo © Lauros - Giraudon.

99. J. Vermeer (1632-1675) : « L'Atelier du peintre », 1665. Huile sur toile. H 1,20 m ; L 1 m. Kunsthistorisches Museum, Vienne. Photo © Jourdain / Artephot.

102. Micheluzzi : « Bab-el-Mandeb ». BD. © Editions Casterman.

103. H. Foster : « Prince Vaillant ». BD, années 30. © KFS / Editions Futuropolis.

Chapitre 7

107. E. Delacroix (1798-1863) : « La Nuit ». Pastel sur papier gris. Musée Delacroix, Paris. Photo © R.M.N.

109. V. Van Gogh (1853-1890) : « Le Jardin des maraîchers - La Crau », 1888. Huile sur toile. H 0,725 m ; L 0,72 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Bulloz.

109. G. Courbet (1819-1877) : « Falaise à Etretat par beau temps », 1869. Huile sur toile. H 1,33 m ; L 1,62 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

113. P. Gauguin (1848-1903) : « Never more », 1897. Huile sur toile. H 0,60 m ; L 1,16 m. Courtauld Institute Galleries, Londres. Photo © Alinari - Giraudon.

113. A. Watteau (1684-1721) : « Pèlerinage pour Cythère », 1717. Huile sur toile. H 1,28 m ; L 1,93 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

114. J.-D. Ingres (1780-1867) : « La Baigneuse de Valpinçon », 1808. Huile sur toile. H 1,46 m ; L 0,975 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

115. J.-A. Whistler (1834-1903) : « La Mère de l'artiste », 1871. Huile sur toile. H 1,42 m ; L 1,62 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

115. P. de Hoogh (1629-1684) : « Les Joueurs de cartes ». Huile sur toile. H 0,60 m ; L 0,49 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

116. V. Van Gogh (1853-1890) : « Barques aux Saintes-Maries », 1888. Huile sur toile. H 0,64 m ; L 0,81 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Bulloz.

117. S. Raphaël (1483-1520) : « Balthazar Castiglione », vers 1516. Huile sur toile. H 0,82 m ; L 0,67 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

119. Rembrandt (1606-1669) : « Descente de croix au flambeau », 1633. Eau-forte. H 0,53 m ; L 0,41 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

120. J.-H. Fragonard (1732-1806) : « Le Verrou », avant 1784. Huile sur toile. H 0,75 m ; L 0,92 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

121. Brueghel Pieter I, dit le Vieux (v. 1525-1569) : « Les aveugles conduisant les aveugles », 1568. Détrempe sur toile. H 0,86 m ; L 1,54 m. Galleria Nazionali di Capodimonte, Naples. Photo © Alinari - Giraudon.

122. B. Hogarth : « Tarzan ». BD. © Editions Opéra-Mundi. D.R.

Chapitre 8

126. L. Baugin (1610-1663) : « Le Dessert de gaufrettes ». Huile sur bois. H 0,41 m ; L 0,52 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

127. E. Bilal : « La Femme piège ». BD. © HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

128. Film de Claude Miller : « Garde à vue ». Photo © L'Avant-scène cinéma.

129. Renoir (1841-1919) : « Jeunes filles au piano », 1892. Huile sur toile. H 1,16 m ; L 0,90 m. 1re version : Musée de l'Orangerie, Paris - Collection Walter Guillaume. 2e version : Musée d'Orsay, Paris. Photos © R.M.N.

132. Hiroshige (1797-1858) : « Les cinquante-trois stations du Tokaïdo. 53e relais : Kusatsu », 1833-1834. Estampe polychrome. H 0,25 m ; L 0,38 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

133. D. Velasquez (1599-1660) : « Les Ménines » ou « La Famille de Philippe IV », 1656. Huile sur toile. H 3,18 m ; L 2,76 m. Musée du Prado, Madrid. Photo © Giraudon.

135. P. Picasso (1881-1973) : « Nature morte au pichet et aux pommes », 1919. Huile sur toile. H 0,65 m ; L 0,43 m. Musée Picasso, Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © R.M.N.

136. P. Signac (1863-1935) : « Le Palais des Papes », 1900. Huile sur toile. H 0,735 m ; L 0,923 m. Musée d'Orsay, Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © R.M.N.

Chapitre 9

140. E. Degas (1834-1917) : « Au Café » ou « L'Absinthe », 1875-1876. Huile sur toile. H 0,92 m ; L 0,68 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

141. J. de Monter (anciennement attribué à Brueghel Pieter I, dit le Vieux) : « La Tempête » ou « Mer dans la tempête », 1568. H 0,705 m ; L 0,97 m. Kunsthitorisches Museum, Vienne. Photo © Nimatallah / Artephot.

Chapitre 10

145. F. Bourgeon : « Le Dernier chant des Malaterre. Montjoy la ville ». BD. © Editions Casterman.

146. F. Vallotton (1865-1925) : « Le Ballon », 1899. Peinture et gouache sur carton. H 0,48 m ;

L 0,61 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

147. A. Van Ostade (1610-1684) : « Le Maître d'école », 1662. Huile sur toile. H 0,40 m ; L 0,33 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

Chapitre 11

150. « Falaises à Etretat ». Photo Duc.

154. G. Caillebotte (1848-1894) : « Voiliers à Argenteuil », vers 1888.Huile sur toile. H 0,65 m ; L 0,555 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

154. « Chambord ». Photo Duc.

155. M. Cassatt (1844-1926) : « La Toilette » ou « Le Bain », 1891-1892. Huile sur toile. H 0,395 m ; L 0,26 m. The Art Institute, Chicago. Photo © Artephot / J. Martin.

155. Auclair / Deschamps : « Bran Ruz ». BD. © Editions Casterman.

156. J.-B. Corot (1796-1875) : « Le Pont de Mantes », 1868-1870. Huile sur toile. H 0,38 m ; L 0,55 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

156. F. Bourgeon : « Le Dernier chant des Malaterre. Montjoy la ville ». BD. © Editions Casterman.

156. P. Cézanne (1839-1906) : « La Mer à l'Estaque ». Musée Picasso. Photo © R.M.N.

157. Hiroshige (1797-1858) : « Cent vues célèbres d'Edo. Le bac de Handa et le sanctuaire de Benten », 1856-1859. Estampe polychrome. H 0,38 m ; L 0,255 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

Chapitre 12

161. P. Picasso (1881-1973) : « Buste de femme au chapeau rayé », 1939. Huile sur toile. H 0,81 m ; L 0,54 m. Musée Picasso, Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © R.M.N.

161. N. Poussin (1594-1665) : « Autoportrait », 1650. Huile sur toile. H 0,98 m ; L 0,74 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

163. Titien (vers 1488-1576) : « La Vénus d'Urbino » dite aussi « Vénus au petit chien », 1538. Huile sur toile. H 1,19 m ; L 1,65 m. Galliera degli Uffizi, Florence. Photo © Alinari-Giraudon.

163. E. Manet (1832-1883) : « Olympia », 1863. Huile sur toile. H 1,30 m ; L 1,90 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

164. P. de Hoogh (1629-1684) : « Le Cellier » ou « L' Office ». Huile sur toile. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © L.L. Viollet.

Chapitre 13

167. J. Vermeer (1632-1675) : « La Lettre d'Amour », vers 1666. Huile sur toile. H 0,44 m ; L 0,385 m. Rijksmuseum, Amsterdam. Photo © Bulloz.

168. E. Degas (1834-1917) : « Femmes à la terrasse d'un café », 1877. Pastel sur monotype. H 0,545 m ; L 0,715 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

168. « Chat ». Photo Duc.

169. P. Gillon et Forest : « Les Naufragés du temps ». BD. © HUMANO SA - Genève : Les Humanoïdes Associés.

169. V. de la Fuente : « Haggarth ». BD. © Editions Casterman.

Chapitre 14

171. P. Picasso (1881-1973) : « Femme au chapeau blanc », 1921-1923. Huile sur toile. H 1,18 m ; L 0,91 m. Musée de l'Orangerie, Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © R.M.N.

171. A. Renoir (1841-1919) : « Femme à la lettre ». Huile sur toile. H 0,65 m ; L 0,54 m. Musée de l'Orangerie, Paris. Photo © R.M.N.

172. F. Goya (1746-1828) : « Le 3 mai 1808 », 1814. Huile sur toile. H 2,66 m ; L 3,45 m. Musée du Prado, Madrid. Photo © Faillet / Artephot.

173. E. Delacroix (1798-1863) : « La Liberté guidant le peuple », 1830. Huile sur toile. H 2,60 m ; L 3,35 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

175. H. Foster : « Prince Vaillant ». BD, années 30. © KFS / Futuropolis.

176. Rembrandt (1606-1669) : « Le Ménage du menuisier », 1640. Huile sur panneau. H 0,41 m ; L 0,34 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © Lauros-Giraudon.

176. H. de Toulouse-Lautrec (1864-1901) : « Les Deux amies » ou « L'Abandon », 1894. Huile sur carton. H 0,455 m ; L 0,675 m. Musée Toulouse-Lautrec, Albi. Photo © Lauros - Giraudon.

177. J.H. Fragonard (1732-1806) : « Le Berceau », 1772-1780. H 0,46 m ; L 0,55 m. Musée de Picardie, Amiens. Photo © Giraudon.

178. A. Modigliani (1884-1920) : « Madame Zborowska aux mains jointes », 1917-1919. Huile sur toile. H 1 m ; L 0,65 m. Collection particulière. Photo © Edimédia.

178. M. Gromaire (1892-1971) : « La Guerre », 1925. Huile sur toile. H 1,30 m ; L 0,965 m. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © by SPADEM, 1992. Photo © Lauros - Giraudon.

179. J.-H. Fragonard (1732-1806) : « La Leçon de musique », 1770-1773. Huile sur toile. H 1,09 m ; L 1,21 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

179. V. Van Gogh (1853-1890) : « L'Eglise d'Auvers-sur-Oise », 1890. Huile sur toile. H 0,94 m ; L 0,74 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

Chapitre 15

182. M. Duchamp (1887-1968) : « Nu descendant un escalier », 1912. Huile sur toile. Museum of Art, Philadelphie. © by ADAGP, Paris 1992. Photo © Artephot / Lavaud.

182. Hiroshige (1797-1858) : « Sites célèbres dans les soixante et quelques provinces. Vent et houle à Naruto », 1853-1856. Estampe polychrome. H 0,38 m ; L 0,255 m. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

183. Al-Wasiti : « Les Magâmat d'Al-Hariri ». Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, Paris. Photo © Bib. Nat., Paris.

183. P. Ucello (1397-1475) : « La Bataille de San Romano », 1455. Huile sur bois. H 1,80 m ; L 3,16 m. Musée du Louvre, Paris. Photo © R.M.N.

184. « Nature morte aux oranges ». Photo Duc.

184. « Chaleur d'été ». Photo Duc.

Chapitre 16

187. C. Monet (1840-1926) : « Grosse mer à Etretat », 1868. Huile sur toile. H 0,66 m ; L 1,31 m. Musée d'Orsay, Paris. Photo © R.M.N.

Couverture 1 : Musée d'Orsay, Paris. Photos © R.M.N.

E. Degas (1834-1917) : « Après le bain, femme s'essuyant la nuque », 1895. « Femme nue se coiffant », vers 1888-1890.

B. Morisot (1841-1895) : « Femme à sa toilette » ou « Jeune femme se poudrant », 1877.

Dos de la couverture : photos DUC.

Croquis : DUC

Maquette : Claude Poirier
© Editions Fleurus, octobre 1992
Achevé d'imprimer en mars 1996 par Partenaires
Dépôt légal : avril 1996
ISBN 2-215-01864-X
2e édition

FLEURUS IDÉES

LES CLÉS DE…

Albert (Greg) et Wolf (Rachel)
L'aquarelle
La peinture à l'huile
Dessin : crayon, encre, fusain, feutre
La peinture de paysage

CARACTÈRES

Geneslay (Vincent), Rébéna (Laurent) et Sabard (Véronique)
Calligraphie latine
Polastron (Lucien) et Jiaojia (Ouyang)
Calligraphie chinoise

ENCYCLOPÉDIES

Cosentino (Peter)
L'encyclopédie de la poterie : techniques et création contemporaine
Harrison (Hazel)
L'encyclopédie de l'aquarelle : aquarelle-gouache-acrylique
Thomas (Mary)
L'encyclopédie de la broderie : plus de 400 points
Galton (Jeremy)
L'encyclopédie de la peinture à l'huile
Martin (Judy)
L'encyclopédie du pastel
Jackson (Paul)
L'encyclopédie du papier : origami, art, création
Simpson (Ian)
Encyclopédie : les bases du dessin
Tate (Elisabeth)
Encyclopédie : les bases de la peinture
Martin (Judy)
L'encyclopédie du crayon de couleur
Cavelle (Simon)
L'encyclopédie des peintures à effets décoratifs (Trompe-l'œil, imitation bois et marbre)
Harrison (Hazel)
L'encyclopédie de la peinture acrylique

IDÉES-PALETTE

Gair (Angela)
L'aquarelle pratique
Le dessin pratique
L'acrylique pratique

JE DÉBUTE

Robb (Tom)
Je débute à l'aquarelle
Je débute au pastel
Je débute à l'huile

GARANCE

Sousa (Jorge de)
L'estampe : de la gravure à l'impression
Méhu (Jean-Didier)
L'aérographie : de l'esquisse à la création
Avy (Jean)
La peinture à l'encaustique : la technique des Anciens pour les peintres d'aujourd'hui
Danion (Patrick)
La peinture à l'acrylique : phénomène artistique

L'AQUARELLE À LA MANIÈRE DE…

Khan-Leonhard (Angelika)
Peindre l'aquarelle à la manière de Paul Cézanne
Peindre l'aquarelle à la manière d'Albrecht Dürer
Peindre l'aquarelle à la manière de William Turner

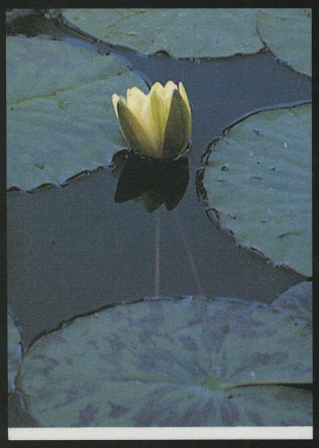
FLEUR'ART

Education artistique-Initiation

Courade (Marie-Claude) et Lalande (Anne)
Le fusain ou l'apprentissage du dessin
Le pastel ou la découverte de la couleur
L'huile ou le plaisir de la manière
Le graphisme ou le langage par l'image
Calecki (Monique) et Caille (Marie-Thérèse)
L'art et les petits : sculpture, architecture, peinture
Lapparent-Rebboah (Danielle de)
L'atelier des petits : dessin, peinture, activités manuelles
Kletzinski (Biche)
Arts plastiques : ateliers pour les 5 à 12 ans
Colignon (Martine)
Récréations artisitiques pour les 5 à 12 ans

Autour des musées

Deroy (Christiane) et Laporte (Corinne)
Au Louvre, un voyage au cœur de la peinture
Au musée d'Orsey, un voyage au cœur de la peinture
Demeunynck (Jeanne)
Le château de Versailles, quelle histoire !
Villaines (Béatrice de) et Andlau (Guillaume d')
Carnavals en France hier et aujourd'hui



L'ART DE LA COMPOSITION ET DU CADRAGE

PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, BANDE DESSINÉE, PUBLICITÉ

L'AUTEUR

De formation artistique (Académie Julian, École Nationale des Beaux-Arts), Duc devient rapidement maître dans une technique de précision : la gravure. Illustrateur dans la presse et l'édition, auteur de nombreux ouvrages, son travail et son enseignement sont essentiellement centrés sur l'image. Il nous transmet dans cet ouvrage, le fruit de son expérience en matière iconographique.

« Une bonne image doit frapper le destinataire... et elle doit se graver durablement dans sa mémoire ».
Que vous soyez peintre, dessinateur, graphiste, photographe ou cinéaste, amateur ou professionnel, vous êtes quotidiennement confronté à ces exigences.
Dans cet ouvrage très précis et documenté (plus de 120 reproductions), l'auteur vous offre une étude expérimentée et complète de l'élaboration de l'image : composition, cadrage, choix du format, étude de l'équilibre des masses, des différents plans, des contrastes, du vide et des espaces... comment transcender la réalité, comment choisir les composants d'une image et les hiérarchiser pour mettre le sujet en valeur, comment jouer sur la psychologie des formes...
Et ainsi, insensiblement, vous serez conduit à trouver votre nombre d'or.

9 782215 018643
210 FF

ISBN 2 215 01864 X

claude poirier